

فصول

مجلة النقد الأدبي

كتابخانه مركز آيين مستاني
بنیاد دایرة المعارف اسلامی

شماره ثبت ۶۹۹۶۶
ردیف ۰۰۰۰۰۰۰۰
تاریخ ۸۰/۳/۲۷



مركز تحقيق تكميل مركز علوم اسلامی

الأدب المقارن

الجزء الأول

تصدر كل ثلاثة أشهر

المجلد الثالث • العدد الثالث • مايو/يونيه ١٩٨٣

٢

فصول

مجلة النقد الأدبي

رئيس التحرير

عز الدين إسماعيل

نائب رئيس التحرير

جابر عصفور

مكرر رئيس التحرير

اعتدال عثمان

المشرف الفني

سعد عبد الوهاب

السكرتارية الفنية

أحمد عنتر

عصام بهس

محمد بدوي

مستشارو التحرير

زكي نجيب محمود

سهير القلماوي

شوقي ضيف

عبد الحميد بيونس

عبد القادر القط

مجدى وهبة

مصطفى سوقي

نجيب محفوظ

يحيى حقي



مركز أبحاث كليات العلوم إيسدي

تصدر عن: الهيئة المصرية العامة للكتاب

الاشتراكات من الخارج

من سنة (أربعة أعداد) ١٥ دولاراً للأفراد - ٢٤ دولاراً

للبنات - حساباً إليها

مصاريف البريد (البلاد العربية - ما يتعدى ٥ دولارات)

(أفريقيا وأمريكا - ١٥ دولاراً)

رسل الاشتراكات على البنوك التالية

● مجلة فصول

الهيئة المصرية العامة للكتاب

شارع كورنيش النيل - بولاق - القاهرة ج. م. ع.

تليفون المجلة ٧٧٥٠٠٠ - ٧٧٥١٠٩ - ٧٧٥٢٢٨

٧٦٥٤٣٦

الإعلانات : ينطق عليها مع عبارة المجلة أو عنوانها للمعلنين

الأسعار في البلاد العربية

الكويت دينار واحد - الخليج العربي ٢٥ ريالاً قطرياً - البحرين

دينار واحد - العراق دينار واحد - ليبيا دينار واحد

٢٠ ليرة - الأردن دينار واحد - السعودية ٢٠ ريالاً - السودان

١٠٠ فرنك - تونس ٢٠٠ دينار - الجزائر ٢٤ دينار - المغرب

٢٤ درهم - اليمن ١٨ ريالاً - ليبيا دينار واحد

الاشتراكات

الاشتراكات من الداخل

من سنة (أربعة أعداد) [Redacted]

رسل الاشتراكات بحوالة بريدية محفوفة

محتويات العدد

- ٤ نما قبل
٥ هذا العدد
١١ الأدب المقارن بين المذهبين الفرنسي والأمريكي عبد الحكيم حسن
١٨ التأثير والتقليد تأليف: أولريش كابستين
..... ترجمة: مصطفى ماهر
٢٦ مفهوم التأثير صبر مهران
٣٦ فلسفة الأدب والأدب المقارن رجاء عبد النعم جبر
٤٨ وضع الأدب المقارن في الدراسات المعاصرة أمية رشيد
٥٩ نقد المقارنة تأليف: جون ليتشر
..... ترجمة: نجلاء الخديدي
٧١ إشكالية الأدب المقارن كمال أبو عيب
٨٧ أ. هنري ونظرية اللغة القصيرة تأليف: بريس اجنياروم
..... ترجمة: نصر أبو زيد
١٠٣ كارة البشر شفيق كورستان
١١٥ مراعاة الصحة عبد الوهاب المسيري
١٢١ الإنسان والبحر رمزي عاشور
١٢٨ أدب الصحة محمد يونس
١٣٩ البرقراطية في الرواية المصرية والمركبة محمد هريدي
١٤٤ محمد غنمي هلال فاروق شوشة
..... محمد غنمي هلال
..... مجنون ليل بين الأدب العربي والفارسي محمد غنمي هلال
..... مجنون بوا سامية أسعد
١٧٣ دأف ليلة وليلة في المسرح الفرنسي هيام أبو الحسن
١٨٥ صورة مصر بين الأسطورة والواقع عبد النعم شعاع
١٩٧ المصادر الإسلامية في الكوميديا الإلهية تأليف: لوسيان بوزيه
..... ترجمة: إيهاب يونس
٢٠٧ مؤثرات شرقية في الشعر الروسي مكارم العمري
٢١٨ الشرق والغرب بين الواقع والأيديولوجيا محمد علي الكردى
٢٢٩ الواقع الأدبي :
٢٣٠ رسائل جامعية : أثر بيروت في ر. ه. فون التحرير
٢٣٣ تقارير : ندوة المؤتمر العربي الأوروبي جامبورج صبري حلال
..... ترجمة: ماهر شفيق فريد

الأدب المقارن

الجزء الأول

للقارئ

.. فقد قال العقاد ذات يوم إن قراءة كتاب واحد ثلاث مرات خير من قراءة ثلاثة كتب مرة واحدة ، أو ما هو بهذا المعنى . ولست أهدف من إيراد هذا القول إلى الحديث عما قد يتبادر إلى الذهن للوحة الأولى ، من دلالة على إثارة الكيف على الكم ، فالموازنة العددية بين الواحد والثلاثة تثنى - حقا - بهذا المعنى ، ولكنني قصدت الوقوف في هذه العبارة على ما تتضمنه من فكرة تتعلق بعملية القراءة من حيث الممارسة ومن حيث الوظيفة .

ومن الواضح - ابتداء - أن عملية القراءة لا تتحقق إلا بتوافر عنصرين : قارئ ومادة مقروءة ، ثم تكون القراءة بعد ذلك بمثابة فاعلية من القارئ تنبج إلى المادة المقروءة . وقد تكون هذه الفاعلية في أدنى صورها ، وذلك عندما تقتصر على التحقيق الصوتي - مسموعا أو مسموعا - للمادة المقروءة . ويدرك هذا المعنى جيدا من قرأ منا في « الكتاب » في طقوله عددا من سور القرآن الكريم ، قل أو أكثر . ومعاودة القراءة على هذا المستوى ، وتكرارها مرات ومرات ، لن يضيف - بالنسبة إلى القارئ - شيئا يجاوز مجرد التحقيق الصوتي لهذه المادة المقروءة . وتكون هذه الفاعلية في أعلى صورها عندما تصبح القراءة - دون أدنى اعتبار لتحقيقها المسموس ، أي الصوتي - محققة في ذهن القارئ ، أو في وجدانه ، كل الأبعاد الموضوعية للنص المقروء . فكرا كان أو أدبا . وعلى المهور الممتد بين هذين المستويين ، الأدنى والأعلى ، تتحقق مستويات من القراءة ، تتفاوت في قربها أو بعدها من تهيئين المستويين .

ممارسة القراءة إذن تتحقق في عدة مستويات ، وفقا لنوع الفاعلية التي يتحرك بها القارئ في المادة المقروءة ، فإذا إذن من الوظيفة ؟

في أدنى مستويات القراءة لا تكاد الوظيفة تجاوز لقرآن اللسان على نطق الكلمات مفردة وفي النسق أو الأنساق القولية ، وفي أعلى مستوياتها تصبح الوظيفة تحصيليا لأقصى كم من الدلالات التي يحملها النص ، واستيعابا لها . وبين هذين المستويين من وظيفة القراءة ، يتحقق عدد من الوظائف ، يتفاوت في قربه أو بعده منها ، ويتفاوت - نتيجة لذلك - مقدار ما يحصله القارئ وما يستوعبه بين مستوى منها وآخر .

وأعود مرة أخرى إلى عبارة العقاد (وربما كانت قرائق لها الآن تحقيا تجريبيا لدهوى مستويات القراءة ومن ثم الوظائف) فأقول : إن إثارة لقراءة كتاب واحد ثلاث مرات على قراءة ثلاثة كتب مرة واحدة إنما ينظر إلى وظيفة القراءة في أعلى مستوياتها . فالهدف من القراءات المتعددة ، هو تحقيق مستويات متصاعدة من الوظيفة ، تقترب شيئا فشيئا من الوظيفة القصوى . ذلك أن قراءة الكتاب مرة بعد مرة ، من شأنها أن تحقق معايشة له ، هي أصح وأكثر حسيبة من قراءة مفردة ، كما أنها تترك في الذهن أو الوجدان أو فيها معايشة لا يزول . أما قراءة الشخص نفسه ثلاثة كتب قراءة واحدة فإن محصلة هذه القراءة سرعان ما تتعرض للزوال . وتفاوت الناس في الذكاء لا يغير من هذه القاعدة العامة . فإذا كان القارئ الذكي يستطيع - من خلال قراءة واحدة لكتاب ما - أن يستوعب منه أكثر مما يستوعبه قارئ أقل ذكاء من خلال قراءتين له ، تظل قراءة هذا الذكي لهذا الكتاب أكثر من مرة ، أجدي له من قراءته مرة واحدة .

وبعد ، فإذا نريد من تسجيل هذه الملاحظات ؟

من المؤكد أننا لا نهدف إلى دراسة موسعة في فن القراءة أو وظيفة القراءة ، فالبحال لا يتسع لشيء من هذا ، ولكننا أردنا أن نستخلص - من خلال التأمل السريع في فكرة العقاد - شيئا يتعلق بمادة هذه المجلة وعلاقة القارئ بها . فهذه المادة تتطلب نوعا خاصا من العلاقة ، لا يتحقق في بسر من خلال قراءة مفردة لها ، سريعة وعابرة .

إن كتاب هذه المادة يشكّلون عنه كبرا في استخلاصها لكي يضعوها بين أيدي القراء . ولاشك في أن هذه المكابدة تتطلب من القارئ مكابدة مماثلة . وعندئذ تصبح القراءة المفردة السريعة والعابرة لهذه المادة غير محققة وظيفية القراءة في مستوياتها العليا ، أي غير كافية لتحقيق أعلى درجات الاستيعاب . ومن ثم تصبح معاودة القراءة ، أي بذل مزيد من الفاعلية إزاء هذه المادة ، هي الوسيلة المثلى لتحقيقها من جهة ، واكتسابها من جهة أخرى .

رئيس التحرير

هذا العدد

«الأدب للمقارن» فرع من فروع الدراسة الأدبية، يتفق مع غيره من الفروع في بعض الخصائص العامة، لكنه يتميز عن غيره بخصائص مستقلة، تتصل بما تنطوي عليه نشأته من هدف أو مطامح، وما تثيره طبيعته من جدل أو مشاكل. لقد نشأ هذا الفرع مرتبطاً بلون من «الوضعية»، يلح على صلات فعلية تصل بين كتاب يتعمق في آداب متعددة. وطمح هذا الفرع - منذ نشأته - إلى تحقيق لون من «الإنسانية»، يتصل في علاقته بروحية، تتجلى عبر الآداب المختلفة ومن خلالها، لتكشف العلاقات عن الجذر الإنساني الذي يتجاوز الحدود الإقليمية، ويستقر كائناً - كاللغة الأولى - وراء التجليات المتغيرة للآداب القومية.

وكانت النشأة «الوضعية»، تشدّ الأدب المقارن إلى منطقة التاريخ، فتجعل منه قسماً من أقسام التطريح الأدبي العام، بالقدرة نفسه الذي يجعل الباحث المقارن مؤرخاً للصلات الأدبية، يهتم الاهتمام كله بالمصادر والمنابع، والوسائل والتراجم، وأشكال التأثير وشرائط العلّة، وتجليات الموضوع في علاقته بالبيئة، فضلاً عن تعاقب حركات الأفكار، وتقلب مصائر الكتاب عبر الزمان والمكان. وكان الهدف «الإنساني» يشدّ الأدب المقارن إلى البحث عن أنواع متميزة من القيم، فيقارب المسمى الجمالي - في إدراك هذه القيم - بين الأدب المقارن والنقد الأدبي، أو يقارب المسمى المنهجي - في فهم هذه القيم - بين الأدب المقارن والتاريخ العام للأفكار أو علم الاجتماع. ولكن كان هذان اللونان من السعى ينطويان على مقارعة كامنة في الهدف نفسه، ذلك لأن «الإنسانية» كانت - في غير حالة - على مراوغة لتزوع قومي متأصل.

ولقد ظلّ الأدب المقارن يتحرك قلقاً بين قطبين متعارضين، هما التاريخ والنقد الأدبي. وبقدر اقترابه من القطب الأول كان يتباعد من الخصائص النوعية التي تصنع «أدبية» الأدب، وتتمثل في «لغة» تتجلى عبر «كلام» الأعمال الأدبية. وبقدر اقترابه من القطب الثاني كان يتباعد عن «الوضعية» التي أسست شرعيته، فيتباعد عن «العلّة» - أو «البيئة» - التي كانت - وهازلت - أساساً من أسسه، عند الكثير من دارسيه. ولكن هذه الحركة القلقة بين القطبين المتعارضين قد صارت أكثر توتراً، لأنها تحولت إلى حركة أكثر تعقيداً وإشكالية، نتيجة تعدد الأقطاب المتعارضة من ناحية، والتغيرات الجذرية التي مرت بها الدراسة الأدبية من ناحية ثانية، والتعقد للعرق الذي انسربت آثاره في المفاهيم الأدبية من ناحية ثالثة. ولذلك تثير هذه الحركة - في وضعها المعاصر - الكثير من المشاكل، وتفرض الكثير من التحديات، على دراسي الأدب المعاصرين، ابتداءً من تسمية «الأدب المقارن» نفسها، وانتهاءً بالأسس المعرفية التي يقوم بها الأدب المقارن، بوصفه فرعاً مستقلاً - أو يطمح إلى الاستقلال - في فروع الدراسة الأدبية.

ويسمى هذا العدد - والعدد اللاحق - إلى مواجهة هذه المشاكل وتلك التحديات، فيركز على مجموعة من القضايا والتطبيقات، ليستكمل العدد اللاحق ما يتكامل مع قرينه الحالي، فيمضي بالأسئلة المطروحة إلى مزيد من الفهم النظري والتطبيقي. ويتصل السؤال الأول - في هذا العدد - بالأصول المعرفية للأدب المقارن في ذاته، والأبعاد النظرية لمدارسه أو اتجاهاته، مثلاً يتصل السؤال بالأسس التي تحدد المفاهيم الفاعلة في هذا الفرع المعرفي، وأهمها مفهوم التأثير، وما يتصل به أو يتناظر معه من مفاهيم تحدد العلاقة بين الأدب المقارن وفلسفة الأدب، كما تحدد وضع الأدب المقارن نفسه في الدراسات المعاصرة لنظرية الأدب. وبقدر ما يطرح هذا السؤال الأول «إشكالية» الأدب المقارن فإنه يطرح احتمال وضع معرفي جديد، قد يُستبدل فيه بالاسم القديم اسم جديد هو «نقد للمقارنة»، أو يُستبدل فيه مفهوم «التوازي» بمفهوم «التأثير».

وتنسرب الإجابة عن هذا السؤال في سبعة أبحاث نظرية تصدر هذا العدد. ويتجاوب العرض النظري - في هذه الأبحاث - مع التأسيس المنهجي. قد تتعارض المفاهيم المحركة لهذه الأبحاث، وقد تتناظر أو تتجاوب، لكنها تسعى جميعاً، بطرائق متباينة، وراء الإجابة عن السؤال الأساسي.

وأول هذه الأبحاث دراسة عبد الحكيم حسان عن «الأدب المقارن بين المفهومين الأمريكي والفرنسي». ويستعرض الباحث - في هذه الدراسة - نشأة الأدب المقارن في فرنسا، ويوضح الشروط التاريخية التي حددت العناصر التكوينية للمدرسة الفرنسية

التقليدية ، تلك التي نهض بها باحثون من أمثال بالفسيرجييه وكان تيجم وجويار وكاريه . ولقد حصرت هذه المدرسة الأدب المقارن في تاريخ العلاقات الأدبية الدولية ، وقيدته بالعلاقات الفعلية التي اقترنت بقضايا الاستقبال والوساطة والتأثير الخارجى بين الآداب المختلفة . وانتهى الأمر بهذه المدرسة إلى أزمة تكشف عن عدم تحديد موضوع الأدب المقارن ومناهجه ، مثلما تكشف عن تجاهل للنصوص الأدبية ذاتها ، في سبيل قوانين مسببة ، تهدف إلى موضوعية ظاهرية ، تتحول - في النهاية - إلى قناع لتزعات قومية . وبمقدورنا أن كان مقال رينيه ويلك عن « أزمة الأدب المقارن » كشفاً عن الخلل المنهجى الذى انتهت إليه المدرسة الفرنسية ، كان المقال إيذاناً بتأسيس تصورات مغايرة أطلق على جامعها اسم المدرسة الأمريكية (رغم اعتراض ويلك نفسه على هذه التسمية) . وتؤكد المدرسة الأنغليكانية الطابع النقدي لدراسة الأدب المقارن ، مثلما تؤكد الطابع الرحب للمقارنة . ولكن الأمر ينتهى بما يسمى المدرسة الأمريكية إلى نوع من الإشكال ، فهي لم تميز تمييزاً حاسماً بين « الأدب المقارن » و « الأدب العام » من حيث الموضوع أو المنهج ، كما أن تعريفها للأدب المقارن يتطوى على نوع من الازدواج ، خصوصاً حين يتسع التعريف ليشمل المقارنة بين الأدب والفنون .

وتشير دراسة عبد الحكيم حسان - ضمت - إلى إسهام أولريش قابسشتاين الذى يميل إلى الطابع الأدبي لدراسة الأدب المقارن ، ويتجاوز مفهوم « التأثير » الطابع التاريخي الغالب الذى التصق به في الدراسات التقليدية ، ليؤسس مفهوماً أعمق ، يفيد فيه - تحديدًا - من دراسات الناقد للمصرى - الأمريكى الجنسية - إيهاب حسن ، ذلك الذى تعد أفكاره ثورة على اتجاه ويلك في النقد الأمريكى المعاصر . ولذلك تعقب دراسة عبد الحكيم حسان ترجمة - قام بها مصطفى ماهر - لفصل من كتاب قابسشتاين « مدخل إلى علم الأدب المقارن » (١٩٦٨) بعنوان « التأثير والتقليد » .

ومفهوم « التأثير » مفهوم أساسى في كل البحوث للمقارنة ، ذلك لأنه مفهوم يفترض وجود عاملين مميزين ، يقبلان المقارنة ، أولهما العمل الذى يصدر عنه التأثير ، وثانيهما العمل الذى يتصب عليه التأثير . ولا يتطوى للمفهوم على علاقة كلية ، واضحة مباشرة ، وإن كان يظل مرتبطاً بها ، كما أنه لا يقود إلى تفرقة تفاضلية تجعل العمل المرسل أفضل من العمل المستقبل بل يسمي إلى تمييز يكشف عن الوظيفية التى يتبدى بها العمل المؤثر في العمل للتأثير ، بهدف الكشف عن تشكيل العمل الثانى أساساً . وإذا كان التأثير عملية لا شعورية في الغالب ، فالتقليد - أو المحاكاة - عملية شعورية واضحة . وكما تناقش دراسة قابسشتاين أنواع التقليد وأشكال التأثير ، توضح التمايز بين دراسة كليهما ودراسة المصادر ، والاستقبال ، مؤكدة أن عملية التأثير تنطوى على شبكة من الأحداث ، تتداخل في علاقات متعددة ، وتشابهات كثيرة ، تصل في نتائج تاريخية ، لكنها تعمل في إطار من شروط تفرضها كل حالة على حدة .

وتتحرك دراسة سمير سرحان عن « مفهوم التأثير في الأدب المقارن » على أساس مقارب لأفكار قابسشتاين ، ولكن سمير سرحان يبدأ بمناقشة بعض التصورات السالبة التى تمركز على المفهوم ، وذلك ليصل بين « التأثير » والفاعلية الخاصة بعملية الإبداع ، مخالفاً قابسشتاين في النظر إلى دراسات التوازي بوصفها مجازاً مقبولاً من مجالات دراسة التأثير ، ولذلك تنطوى الدراسة على نوع من التوفيقية ، يتسع للكثير من المناهج التاريخية والجهالية والنقدية في دراسة الأدب وفي سير مجرى عملية الخلق .

وإذا كانت دراسة سمير سرحان تعول - في اجتراحها - على أفكار ما يسمى المدرسة الأمريكية ، فإن دراسة رجاء عبد المنعم جبر عن « الأدب المقارن وفلسفة الأدب » تعود بنا إلى ما يسمى المدرسة الفرنسية ، فتعول على اتجاهاتها المعاصرة ، تلك التى تتجاوز المنظور التاريخي الضيق ، مع إسهام إتيامبل . ولكن دراسة رجاء جبر تمنح تقديرها الخاص لمجهود كلود بيشوا وأندريه روسو في كتابها المشترك عن « الأدب المقارن » (١٩٦٧) . ويهتم بيشوا وروسو بتاريخ الأفكار والأبنية الأدبية ، فالأدب المقارن - عندهما - يدخل في إطار فلسفة الأدب . وبمقدورنا اعتماداً عن التاريخ الأدبي الذى يهدف إلى إثبات الوقائع بقربان من النقد الأدبي الذى يكشف الأنماط والأنساق في ثاباً المادة المقارنة .

وتبدأ دراسة رجاء جبر بتقديم تعريف للأدب المقارن ، يقوم على تناول الظواهر الأدبية ، من خلال اللغات أو الثقافات ، تناولاً يتضمن وصفاً تحليلياً لها ، ومقارنة منهجية تفاضلية بينها ، وتفسيراً تركيبياً لها ، في ضوء التاريخ والنقد والفلسفة ، وذلك من أجل فهم أنصهر للأدب ، بوصفه مظهراً للروح الإنسانى . ويمثل هذا التعريف يعتمد الباحث المقارن على التحليل والتركيب ، فيكشف العناصر

التكوينية للظواهر للمقارنة من ناحية ، مثلما يكشف العلاقات التي تصل بينها من ناحية ثانية ، ليصل إلى تصورات تركيبية تكشف عن أسرار الأدب ، بوصفه فاعلية متميزة من ناحية ثالثة . ومن التناوب الجدل بين التحليل والتركيب تنشأ قوة دفع كبيرة ، كخيلة بأن تخرج الأدب المقارن من أزمة التي تحدث عنها ويلك (١٩٥٩) وإتيامبل (١٩٦٦) على السواء . وكما تبين دراسة رجاء جبر عناصر من أفكار المقارنين الفرنسيين المعاصرين تتوقف وقفات شارحة لعمليات التفسير ، وخاصة الجواهر الأدبية الثابتة ، وعطيات التراسل بين الفنون ، لتخلص من ذلك إلى تحديد مورفولوجية الشكل الأدبي ، في لون من التجاوب يرتد بدراسة الأدب المقارن إلى اعتقاد متأصل ، يقوم على الإيمان بطبيعة إنسانية أولية ، ليس الأدب إلا أحد مظاهرها .

وتتحرك دراسة أمينة رشيد عن « الأدب المقارن والدراسات المعاصرة لنظرية الأدب » معتمدة على مقولات اصولية مغايرة ، بنفس القدر الذي تسعى إلى تحقيق هدف متميز ، هو الوصل بين تطور الأدب المقارن وتقسيمه وبين قضية الميراث الأدبية وحركتها الجدلية بين العلم والأيدولوجيا ، تلك الحركة التي لم تتوقف منذ نشأة الأدب المقارن . ويرتد الأثر الأيديولوجي الذي تقصده الدراسة إلى عالمية القرن الثامن عشر ، تلك التي تبلورت مع فكر فلسفة التنوير . أما الأثر العلمي فيرند - في جذوره - إلى النافع الذي ساد فرنسا في الربع الأول من القرن التاسع عشر . وعندما يتجاوب الأثران معا يتكشف نوع من المركزية الأوروبية ، يهاجمها إتيامبل من منظور أخلاقي جلي ، ويكشف إدوارد سعيد عن وجهها الزائف ، وتتجاوزها دراسات « ثقافة التقاطع » . ومع ذلك فآزمة الأدب المقارن ليست أزمة تخصه وحده ، بل هي أزمة تعم النقد الأدبي كله ، وترتبط بمبحث هذا النقد عن أدوات ومناهج ، يتمكن بها من فهم أكثر عمقا للنصوص الأدبية ، بكل مكوناتها الداخلية ، وبكل صلتها بالجميع والأبنية الأيديولوجية المغايرة .

ونبدأ دراسة جون فليشر عن « نقد للمقارنة » من أزمة الأدب المقارن ، ولكنها تنظر إلى هذه الأزمة من منظور متميز . ويؤكد فليشر أن الأدب المقارن لم يطرح - على مستوى الموضوع - منهجا جديدا ، كما يؤكد أن للمقابلة العلمية الكامنة وراء المصطلح نفسه - « الأدب المقارن » - تنظر إلى التوفيق ، وأن الدراسة المقارنة لن تحقق أي قدر من الاحترام إذا ظلت تخدم فرعا آخر صوامها . ويستبدل فليشر بمصطلح « الأدب المقارن » مصطلحا متميزا هو « نقد المقارنة » . ويؤكد أن المدخل المقارن أداة غامضة فاعليتها داخل إطار الأدب العام ، ليس بوصفها تاريخا أدبيا ، وإنما بوصفها وسيلة للكشف عن الأبنية الجوهرية ، الكامنة وراء الظواهر الأدبية ، في كل زمان ومكان . وبذلك تغدو المقارنة عملية مترامنة في جوهرها ، وإن التفتت إلى أعمال متعاقبة . ويتوسط المدخل المقارن بين الشكالية المتصرفة والتاريخية المعاة ، ليرتد مسيا إلى النقد الأدبي ، يسعى منه إلى الكشف عن جوهر فن الكتابة . ويعني ذلك إدراك الأدب من خلال عملياته الديناميكية ، والتشكيلات الناجمة عنها ، ومن ثم إدراك أن الموضوع الأدبي يدين بوجوده إلى شبكة من العلاقات ، لا يمكن إدراكها - في فعل المقارنة - إلا بالتحليل والتركيب . ولكي يحقق النقد للمقارنة ذلك ، يمكن له أن يفيد من اللغويات البنيوية ، ليستشف تيارات تحتية ، ويكشف عن أبنية صميقة ، هي بمثابة « اللغة » التي تتجلى عبر « كلام » الأعمال الأدبية . وإلى شيء من ذلك قصد إتيامبل ، عندما ذهب إلى أن الأدب المقارن يفضي إلى « بوطيقا مقارن » ، أي يفضي إلى الكشف عن الأسفة البنيوية للأعمال الأدبية التي تقع في إطاره . ويمثل هذا المدخل يمكن للنقد المقارن أن يكشف عن جوانب من العملية الإبداعية ، خصوصا تلك التي تصل بشكوك العمل الأدبي - أو الفني - وتلقيحه ، عن طريق اتصاله بأعمال أخرى . ويمكن لهذا النقد - ثانياً - أن يلقى الضوء على الأدب ، بوصفه مؤسسة تقوم بذاتها ، لأنها تتطوى على مجموعة من العمليات الخاصة بها ، والتي تستقل - رغم صلتها - عن بيئة اجتماعية معينة . ويمكن لهذا النقد - أخيرا - أن يلقى الضوء على الأدب بوصفه ظاهرة عالمية ، متحدة الجوهر مختلفة الأعراض ، للمقارنة - في النهاية - طريقة في التفكير ، أساسها أن الجوهر يسبق الوجود ، وأن الكل يسبق الأجزاء . ويعتمد هذا الهدف النهائي على مقاومة البحث إقليمية النظرة ، والعسك بموضوعية يدرك معها الباحث ما يعرفه من خلال مقارنة دالة بما يستطيع أن يعرفه .

وتتعلق دراسة كمال أبو ديب عن « إشكالية الأدب المقارن » من مهاد نظري ، يقترب من المهاد الذي تتحرك عليه دراسة فليشر ، ولكن تتميز دراسة كمال أبو ديب بالتوجه المباشر إلى النموذج اللغوي عند دي سوسير وذلك بهدف إقامة النموذج التصوري للأدب على أساس منه . ويتقدم ما تتكشف « إشكالية الأدب المقارن » في خلل التسمية نفسها ، وقصور المنهج الخارجي للدرس الأدبي ، وتجاهل

العلاقات الداخلية للنصوص الأدبية ، والوضوح في أسس النزعات القومية والعصبيات العرقية ، يتمثل حل هذه الإشكالية في التركيز على المحور الترامني بدل المحور التعاقبي ، وفي تحويل ثنائية دي سوسير عن « اللغة » و « الكلام » لتصبح مؤسسة لتصورات فاعلة في حركة النقد المقارن . وبذلك ينظر الناقد للمقارن إلى الأعمال الأدبية ، في آدابها المختلفة ، بوصفها تجليات « كلامية » تكشف عن أنظمة أساسية هي « لغة » الأعمال والآداب المختلفة . ويتجاوب التركيز على الترامن مع التركيز على ثنائية « اللغة - الكلام » في تأكيد « الأدبية » ، ومن ثم السعي إلى نفي كل ما يقع خارج هذه الأدبية ، بوصفها شبكة من العلاقات تمثل بنية كلية ، تطوى على التشابه والتضاد والمجاورة . وبذلك تخرج دراسة « التأثير » من النقد المقارن ، لتتطوى تحت لواء التاريخ الثقافي وعلم الاجتماع الأدبي وتاريخ الأفكار . ويصبح الأدب المقارن - في النهاية - بحثاً عن الخصائص التكوينية ، وجعلها في علاقات التشابه والتضاد والمجاورة التي تنشأ فيها بين الأعمال ، ثم محاولة الوصول إلى الشروط التي تشكل النظام الدلالي للفنون بأسرها ، في تكوينها الداخلي وليس الخارجي .

تري هل يسهم هذا النموذج الذي يقيد فيه كمال أبو ديب من تحاليد البغويات البنيوية المعاصرة في نفس « إشكالية الأدب المقارن » ؟ أو أن النموذج اللغوي نفسه بطرح إشكالات جديدة ؟ قد يساعد في الإجابة عن مثل هذا التساؤل العودة إلى تأمل التصورات والمفاهيم التي تتطوى عليها الدراسات السابقة . ولكن الإجابة الأكثر حسماً لا يمكن أن تتحقق إلا بتأمل المفاهيم والتصورات النظرية في حالة فعل ، أي من خلال تطبيقها على نصوص بأعيانها ، ذلك لأن التطبيق يكشف عن سلامة المفاهيم النظرية الفاعلة ، ويحقق مبدأ اختبار صحة الفرض على مستوى الدراسة الأدبية . ولذلك يتقل هذا العدد من الدراسات النظرية إلى الدراسات التطبيقية ، ويحرص على تنوع مناهج التطبيق حرصه على تنوع مجالاته ، ليتيح التنوع في المناهج والمجالات أوسع السبل أمام القارئ لتفهم جوانب الأدب المقارن .

هكذا ، يقدم المحور الثاني من محاور هذا العدد دراسات تطبيقية ، مجالها المقارنة بين الآداب الأوروبية المتنوعة . ويتطوى المحور الثالث على دراسات تطبيقية مغايرة ، تصد فيها للمقارنة على الآداب الشرقية ، العربية والفارسية والتركية . ويتفرد المحور الرابع بدراسات تتحرك فيها المقارنة من الآداب العربية إلى الآداب الأوروبية ، لتتأمل جوانب من حركة التأثير التي امتدت من الشرق إلى الغرب .

يبدأ المحور الثاني - من هذا العدد - بدراسة لبورييس أنجباوم عن « أو . هنري ونظرية القصة القصيرة » ، ترجمها نصر أبو زيد ورغم أن الدراسة لا تدخل دخلاً مباشراً في مجال « الأدب المقارن » إلا أنها تصل به من ناحيتين ، أولاً إلى أن الدراسة وثيقة مهمة من وثائق « الشكالية الروسية » التي أصبحت أصلاً من أصول البنيوية . (وقد نشر أنجباوم دراسته عام ١٩٢٧ ، أي بعد سنة واحدة من نشر دراسته التأسيسية « نظرية المنهج الشكلي » ، تلك التي يؤكد فيها أن الشكالية منجى علمي يساعد عن الأيديولوجيا ، ليركز على معطيات المادة الأدبية ، ليطور الحركة بهذه المادة ، عن طريق ملاحظة الحقائق الشكالية الفارقة .) وثانياً إلى أن دراسة أنجباوم تبدأ بملاحظات لافتة عن قضايا « التأثير » ، من خلال مفهوم محدد للتاريخ الأدبي ، بوصفه عملية تطور جدي بين الأشكال الأدبية . ولذلك يصل أنجباوم بين شيوع قصص أو . هنري - من خلال الترجمة - في الثقافة الروسية (بعد عام ١٩٢٣) وبين بحث الأدب الروسي عن أشكال جديدة ، مما يجعل تأثير قصص أو . هنري نوعاً من الجدل للتجاوب بين شكل أمريكي استقر وأشكال روسية هيكلية ، يعزل عن الروابط التاريخية والقومية . ويقلد ما يلفت أنجباوم إلى التغيرات التي تمر بها قصص الكاتب الأمريكي ، على مستوى التأويل ، من خلال عملية الاستقبال ، يتوقف طويلاً - خلال دراسته - عند شكل القصة القصيرة والعناصر التي تميزه عن الرواية .

وتعقب الدراسة الشكالية لأنجباوم - في هذا العدد - دراسة موضوعية (نسبية) تختلف في المنظور والمنهج ، يقدمها ديفيد كونستان ، عن نموذج « كاره البشر » وهي دراسة تعقب بالتحليل لتجليات هذا النموذج عبر الأدب اليوناني والإنجليزي والفرنسي ، من خلال مسرحيات ثلاث هي : « ديسكولوس » لمناندر ومسرحية « تيمون الأثيني » لشكسبير ، و « كاره البشر » لموليير . وكما تسمى هذه الدراسة إلى اكتشاف العناصر الثابتة التي تصنع دلالة نموذج « كاره البشر » تركز على العناصر المتغيرة ، وذلك لكي ترتد هذه العناصر الأخيرة إلى تغير « رؤيا العالم » التي تطوى عليها كل مسرحية من المسرحيات الثلاث . ولذلك تتراوح الدراسة ما بين قطعي الشرح والتفسير ، فتتصرف إلى تحليل كل مسرحية على حدة ، وتكشف عن تفاعل النموذج مع بنائها ، وتضع التجليات النوعية لنموذج المسرحية

في علاقة مع الأشكال الاجتماعية ، وتحرك الدراسة - بذلك - من داخل الأعمال الأدبية إلى خارجها حركة متبادلة ، تؤكد الطابع الأدبي والاجتماعي للنصوص المقارنة .

أما دراسة عبد الوهاب المسيري «مواظف قصصية عن الحرية والضرورة» فسير في إطار مغاير ، فهي دراسة للتوازي بين قصة تشوسر الشعرية - قصة الفرانكلين - ومسرحية بريخت - القاعدة والاستثناء . وتهم الدراسة بتناصير التوازي ، دون أن تشغل نفسها بعملية التأثير . وتفهم التوازي على أساس من علاقتي التشابه والمخالفة ، فلا تغفل الدراسة عن المغايرة الشكلية والمضمونية بين عمل تشوسر الإنجليزي ، الذي ينتمي إلى القرن الرابع عشر ، وعمل بريخت الألماني الذي ينتمي إلى النصف الأول من القرن العشرين . ولكن المغايرة الشكلية والمضمونية - هنا تؤكد الدراسة - لا تنفي التشابه على مستوى الدلالة الأصق ، إذ يعكس الصلابة رؤية لعالم السادة ، ويتناول كلاهما قضية حرية الإنسان ومسئوليته ، من منظور بداية العصر الحديث عند تشوسر ، ومن منظور أزمة هذا العصر عند بريخت .

وتختفي دراسة رضوى عاشور خطوة أبعد في اكتشاف أبعاد التجارب والتناظر والتعارض الذي ينطوي عليه التوازي ، وذلك في دراستها عن «الإنسان والبحر» . وهي دراسة تصل بين رواية إرنست هينجواي الأمريكي «الشيخ والبحر» (١٩٥٢) ورواية إيتانوف الروسي «الكلب الأبيض» التي كتبت ما بين ديسمبر ونوفمبر (١٩٧٦ - ١٩٧٧) . ولا تشغل رضوى عاشور بالسؤال عما إذا كان الكاتب الروسي قد قرأ الكاتب الأمريكي ، وبين روايتيها حوالي ربع قرن ، بل تتوجه مباشرة إلى دلالة الشكل الأدبي في الروايتين ، بوصفه أداة أساسية لإنتاج موقف أبديولوجي ، تجاه ظاهرة بعينها ، هي لمواجهة بين الإنسان والوجود الطبيعي ، الذي يمثل البحر في الروايتين .

ومع دراسة محمد محمد يونس عن «أدب الشمعة بين منوچهرى الدامغانى وأبى الفضل الميكالى» يمثل هذا العدد إلى محوره الثالث ، حيث تقع المقارنة بين الآداب الشرقية ، وهي - في دراسة «أدب الشمعة» - مقارنة ترصد تأثير الشعر العربي القديم في الشعر الفارسي ، وذلك من خلال إحدى مقدمات المدح عند الشاعر الفارسي منوچهرى (ت ٤٣٦ هـ) التي يصف فيها «الشمعة» وصفاً تشخيصياً لافتاً ، لم يسبق إليه . ومع تقدير الدراسة لأصالة الدامغانى ، في وصفه الشعري ، إلا أنها تبحث عن مصادر هذا الوصف في التراث الشعري العربي ، وترصد عملية الانتقال التي تم بها التأثير ، بعد أن أسهمت مقاطعات أبى الفضل الميكالى (ت ٤٣٦ هـ) في تشكيل المقدمة الوصفية للشاعر الفارسي .

وترصد دراسة محمد هريدى عملية تأثير من زاوية مغايرة ، بين الأدب العربي الحديث والتركي ، فتتوقف عند «البوقارية في الرواية المصرية والتركية» . وتبدأ الدراسة من رواية جوستاف فلوير «مدام بوقاري» لتتبع تأثيرها في الأدبين العربي والتركي ، وذلك من خلال رائد من رواد الرواية العربية ، في مصر ، هو محمد حسين هيكل ، في روايته «هكذا خلقت» ، ورائد من رواد الرواية التركية ، هو يعقوب فندري ، صاحب رواية «فيرا التي قوتاني» ، أو «قصر للإبحار» . وتعرض الدراسة للتشابه بين هطلات الروايات الثلاث ، الفرنسية والمصرية والتركية ، على أساس من تأمل المحتوى النفسي للبطلة ، وما يتصل بهذا المحتوى من فجوة بين الخيال والواقع ، أو ما يترتب عليه من ارتفاع وراء التزوات .

وتتناول دراسة محمد هريدى مع دراسة محمد يونس في الدين المنهجي الذي يرجع إلى جهد محمد غنيمي هلال (١٩١٦ - ١٩٦٨) رائد الدراسات للمقارنة في النقد العربي الحديث . ولذلك يحمل هذا العدد بحثاً لم ينشر ، من أبحاث هذا الرائد الجليل ، وهو دراسة ميسرة عن «مجنون ليل بين الأدب العربي والأدب الفارسي» ، مع تقديم لفاروق شوشة الذي استخلص البحث من صورته كبرنامج خاص من برامج الإذاعة الثقافية في مصر ، وفاء لأستاذه وتقديراً لدوره الرائد . وتمثل دراسة غنيمي هلال - رغم صورتها للبشرة ، ورغم تلخيصها لكثير من أفكار كتابه «الحياة العاطفية بين العذرية والصوفية» - للمقارنة التاريخية التي تكشف عن تحولات «مجنون ليل» وتنقله ما بين الأدب العربي والفارسي والتركي ، وتؤكد تحوله إلى نموذج عالمي ، يتجاوز الآداب الشرقية إلى الآداب الغربية .

وتتوقف سامية أسعد في دراستها «قراءة في مجنون إلزا» عند أحد التجليات الغربية لنموذج «المجنون» ، من خلال العمل الشعري «مجنون إلزا» للشاعر الفرنسي لوراجون . وتتباحث سامية أسعد عن الأعراف التاريخية لمفهوم «التأثير» بمناه التقليدي ، لتركز على عمل

أراجون ، فتلهم قراءة متميزة له . وتكشف القراءة عن تشكل العمل الشعري لأراجون ، من خلال عنصرين مترامين للماضي ، تتجاوب بينهما دلالة أساسية للحاضر ، ليصوغ التجلوب إدغاماً بالمستقبل الحلم ، قرين إلزا التي لم توجد بعد

ومضى المحرر الرابع - من هذا العدد - في تحليل التأثيرات الشرقية في الأدب الأوروبي . وبدأ هذا التحليل بدراسة هيام أبو الحسنين عن ألف ليلة وليلة في المسرح الفرنسي . وترد الدراسة ظهور تأثير البالي في المسرح الفرنسي إلى أوائل القرن التاسع عشر ، أي الحقبة التي أعلن فيها الأدب الفرنسي ثورته المرتبطة الرومانسية ، فكانت ألف ليلة رمزا للشرق الأسطوري في هذا الأدب . وتعرض الدراسة لمسرحيات فرنسية تعتمد على قصص من ألف ليلة ، وأهمها قصة «شهر زاد» التي احتلت مكانا بارزا ، اتبعت أحداثها الفرنسية على المسرح المصري فيما بعد ، خصوصا مسرح عزيز أباظة الشعري . ولكن هذه التفرات الفرنسية كانت تتم في إطار مسرحي باهر ، يركز على الشرق الغريب ، ذلك الذي يعاد إنتاجه لصالح متفرج يبحث عن العجيب ، دون أن يتناقص الإبهام مع عناصر مضمونية سياسية واجتماعية لا علاقة لها بقصص ألف ليلة الأصلية .

ولا يتحصر هذا الشرق العجيب في المسرح الفرنسي بل يتجاوزه إلى الرواية . وتتوقف دراسة عهد المنعم شحاتة لتحليل «صورة مصر بين الأسطورة والواقع» في الرواية الفرنسية ، في الربع الأول من القرن العشرين . ولكن الدراسة تلاحظ تحولا في استقبال هذا النوع من الروايات ، وتربط هذا التحول بالحساس موجة الرومانتيكية ، وتشجع السوق الأوروبية بقصص الشرق . وتتأني الدراسة عند العناصر الدلالية في الروايات الفرنسية ، تلك التي تعتمد موضوعها من عالم مصر القديمة أو الحديثة . وتلاحظ الدراسة الخصائص المتكررة لهذه الروايات ، في مستويات الأحداث والشخصيات والوصف .

وتتفقا دراسة لوسيان بورنيه - وقد ترجمتها لبنال يونس عن الفرنسية - من الأدب الفرنسي إلى الأدب الإيطالي ، ومن الربع الأول من القرن العشرين إلى الربع الأول من القرن الرابع عشر ، حيث «الكوميديا الإلهية» التي كتبها دانتي أليجييري ما بين ١٣٠٢ - ١٣٢١ م . (تعالج الدراسة موضوع المصادر الإسلامية للكوميديا الإلهية ، وبدأ من النتائج التي أشاعها آسبن بالاسيوس عندما أصدر كتابه عن الإسلام والكوميديا الإلهية ، عام ١٩١٩ . والوثائق الجديدة التي نشرها سيرولي الإيطالي ، عام ١٩٤٩ ، في كتابه عن «المعراج» أو «سليم محمد» . وتنتمي دراسة لوسيان بورنيه إلى مجموعة الدراسات التي تحاول تقليل أهمية الأثر الإسلامي في الكوميديا الإلهية ، لتعمل من التأثيرات الغربية ، خصوصا تأثير «دانيال» «فرجيل» . ولكن الدراسة لا تغفل سوى الاعتراف بما أنعمه دانتي عن الفكر الإسلامي ، ولا تنكر اطلاع دانتي على كتاب «المعراج» أو «سليم محمد» ، وإن كانت تؤكد - في النهاية - أن التأثير يخفض - بالضرورة - إلى الحصلة العامة للبيئة والتجربة الفكرية الخاصة بدانتي .

وتتفقا دراسة مكارم الغمري إلى جانب آخر من الأدب الأوروبي ، ليتوقف التحليل عند «مؤثرات شرقية في الشعر الروسي» ، من خلال نتاج ميخائيل ليرمونتوف (١٨١٤ - ١٨٤١) . وتهدف الدراسة إلى تقديم محاولة لتقييم أبعاد ومكانة التأثير العربي والإسلامي في إنتاج ليرمونتوف الشعري ، دون أن تفصل الدراسة بين ذلك التأثير والاهتمام العام بالشرق في الأدب الروسي ، في القرن التاسع عشر . وتنتهي الدراسة - بعد التحليلات النصية للقصيد - إلى أن انجذاب الأدب الروسي إلى الشرق العربي الإسلامي لم يكن مجرد مظهر للانبهار بالعجيب الغريب ، كما حدث في آداب غربية مثالية ، بل كان نتيجة أسباب موضوعية . إذ وجد ليرمونتوف ملاذا لنفسه - المتناقضة مع واقعها - في القيم الروحية للشرق العربي الإسلامي ، دون أن يجتنب هذا الملاذ من النظر إلى حضارة الشرق العربي ، من خلال منظور رحب ، يقدم - في إنتاجه - صورتين متقاطعتين للشرق العربي : الشرق القديم مركز الإشعاع الحضاري والديني ، والشرق الحديث الذي أصابه التأخر فأصبح مطعما للمستعمرين .

وتختتم محاور هذا العدد بدراسة محمد علي الكردى عن «الشرق والغرب بين الواقع والأيدولوجيا» فتحتل الدراسة تشويه رؤية الآخر أو تفخيمه بطريقة ذاتية ، سواء كان هذا الآخر الشرق أو الغرب ، من خلال مجموعتين من الدراسات عن الثقافة العربية الإسلامية . وبانتهاء هذا التحليل ، يبدأ «الواقع الأدبي» من هذا العدد ، ليحمل عرضا لمسألة جاسية عن «أثر ت. س. إليوت في و. ه. أودن» ، حصل بها ماهر شفيق فريد على درجة الدكتوراه في سبتمبر الماضي ، وتقريراً لصبرى حافظ عن ندوة الحوار العربي الأوروبي التي عقدت بهامبورج (١١ - ١٦ أبريل ١٩٨٣) .

الأدب المقارن بين المفهومين الفرنسي والأمريكي

عبد الحكيم حسان

وما لم يلق فرع من فروع المعرفة من الاضطراب في مفهومه ، وعدم التحديد في مصادره ، وانجاهاته ما لقي الأدب المقارن . فبالرغم من مدى ما يقرب من قرن على استواله فرعاً من فروع الدراسات الأدبية يخترق به في كثير من البلدان ، فإن المشتغلين به لا يزالون أهدأ ما يكونون عن الالتفات إلى كلمة سواء بصده . ولعل هذا الخلاف يرجع أكثر إلى أن مفهوم الأدب المقارن ظهر مرتبطاً بالنزعة القومية في القرن التاسع عشر ، بالرغم مما يبدو عليه من مسحة العقلية التي توضح في أهدافه ، مما أوجد منذ البداية نوعاً من عدم الاتساق بين المفهوم والأهداف . كان القرن التاسع عشر عصر محاولة التوفيق بين المتناقضات . بين المذهب والبناء ، بين النقي والإثبات ، بين العلم والدين ، بين العقل والقلب ، بين الماضي والحاضر ، وبين الاستغراق والتقدم . وما إن انتصف ذلك القرن حتى كانت كل أمة أوروبية تقريباً ، تحاول أن تحقق بطريقتها الخاصة ، وفي ظل ظروفها الفكرية والثقافية والفنية الخاصة ، مفهومها لتلك العبارة الغامضة التي كانت تتردد على ألسنة دارسي الأدب وغيرهم من المفكرين ، وهي عبارة «الأدب المقارن» . غير أن سيطرة الفكر والثقافة الفرنسيين في القرن التاسع عشر ، وما تتميز به العقلية الفرنسية من قدرة كلاسيكية على التنظيم ، مكّن فرنسا من أن تفرض في آخريات القرن التاسع عشر مفهومها للأدب المقارن ينطبق - جزئياً على الأقل - مع أكثر الانجاهات السائدة في الأنظار الأوروبية ، مما يبرهن هذا المفهوم أن يكتب لنفسه نوعاً جديداً في أكثر البلاد الأوروبية ، معبراً بذلك عن اتجاه أوروبي في الأدب المقارن .

ودان نيجم « الذي أخرج كتاباً بعنوان «الأدب المقارن» (١٩٣١) عرف فيه بهذا الفرع من فروع الدراسات الأدبية ، وحدد فيه مبادئه ، وبين مناهج الدراسة فيه » و «جوبار» في كتيبه التعليمي الذي صدر في منتصف هذا القرن مع مقدمة قصيرة لـ «جان -

وقد استكلت صياغة هذا للمفهوم خلال النصف الأول من القرن التاسع عشر ومن أهم من أسهموا في تحديد هذا للمفهوم الفرنسي «بالنسبرجيه» في تقديمه للعدد الأول من مجلة الأدب المقارن الفرنسية (١٩٢١) بعنوان الأدب المقارن : الكلمة والثني .

مارى كاريه « عرض فيها تعريف الأدب المقارن . ونظراً لصلور هذا الكتاب الأخير متأخراً نسبياً - وبعد أن تحدثت معالم الاتجاه الأمريكي في الأدب المقارن - فإن من الممكن أن ينظر إليه على أنه يمثل الكلمة الأخيرة في المفهوم الفرنسي للأدب المقارن

يعرف «جوير» الأدب المقارن بأنه تاريخ العلاقات الأدبية الدولية . «تالاحت المقارن مقام على الحدود القومية والقومية ويراقب معدلات الموضوعات والفكر والكتب والحوادث بين أديين أو عدة أدب . ومن ثم ، فإن منهجه في البحث يجب أن يتطابق مع تباين بحوثه^(١) . وهو بذلك يحدد مفهوم الأدب المقارن بأنه دراسة لعلاقات أدب ما بعمره مما وراء حدوده القومية والقومية . وهذه العلاقات تاريخية بالضرورة مما يحتم دراستها على أساس المنهج التاريخي في البحث . وبذلك يكون الأدب المقارن بناء على هذا المفهوم الفرنسي فرعاً لتاريخ الأدب . بل إن هذا ما قرره أستاذ «جوير» وجانب ماري كاريه « في تقديمه لكتاب تلميذه . إذ قال «إن الأدب المقارن فرع من التاريخ الأدبي . لأنه دراسة العلاقات الروحية الدولية»^(٢) . وبالرغم من وصفه هذه العلاقات بالوصف «الدولية» ، فإن ذلك يسمى أن لا يعينا عن ارتكاز هذين التعريفين على نزع قومية واضحة . أما تعريف «كاريه» فإنه يجعل الأدب المقارن مجرد فرع لتاريخ الأدب يجعل من دراسة الأدب القومي مرتكزاً أساسياً للأدب المقارن . أي أن الأدب المقارن حسب هذا التعريف دراسة الأدب القومي في علاقته بالأدب الأخرى . مهما انتهت الدراسة للمقارنة إلى اتفاق عالمية فإن مطلقها يظل مع ذلك قوميًا . وأما تعريف «جوير» فإنه لا يكتفى بوصف الحدود التي يفصل عليها الباحث المقارن بـ «اللغوية» - على ما يثيره جعل اللغات وحدها حدوداً فاصلة بين بعض الآداب وبعض من جدول^(٣) - بل يضيف إلى ذلك وصف «القومية» مما في ذلك من اعتراف صريح بالمرتكز القومي للأدب المقارن ، مع أن القومية لها يبدو لا تريد على أن تكون عاملاً مصاحباً في التمييز بين بعض الآداب من الوجهة الأكاديمية على الأقل

وبالإضافة إلى هذه الصيغة القومية للمفهوم الفرنسي للأدب المقارن ، نجد هذا المفهوم يعاني من عدم التحديد بين الفرنسيين أنفسهم . فقد تحدث «فان نيجم» في كتابه للشار إليه آنما عن «الأدب العام» و«فرق بينه وبين الأدب المقارن بأن هذا الأخير : «يدرس في المقالب علاقات ثنائية ، أي علاقة بين عصرين صحت ، سواء أكان هذان المنصران كتابين أم كاتبين أم طائفتين من الكتب أو الكتاب ثم أديين كاملين»^(٤) .

لما «الأدب العام» فيمثل في «طائفة من الأبحاث تناول الوقائع المشتركة بين عدد من الآداب سواء في علاقاتها للتبادلة ، أو في انصافاتها بعضها على بعض»^(٥) . فهذا تعريف يقوم - كما هو واضح - على قضية شكلية محنة هي أن الأدب المقارن يدرس علاقات ثنائية ، وفي الأدب العام يدرس علاقات مشتركة بين أكثر من أديين . ويرد على ذلك سؤال عن وجود فرق في المنهج بين

دراسة من النوع الأول ، ودراسة من النوع الثاني . ولما كان لحواب لايد أن يكون ناتجاً فإنه يتضح أن الأدب العام الذي عقد له «فان نيجم» الباب الثالث والأخير من كتابه لم يسهم إلا في إضفاء كم كبير من العصور وعدم التحديد على مفهوم الأدب المقارن نفسه وتكشف التعليقات لتأخرة عن عصر عدم الإتباع في هذا التصريح بين الأدب المقارن والأدب العام «يري» . «ملك» أن «فان نيجم» أنصى على الأدب العام بعد جغرافيا أوسع من العديدين الجغرافيين للأدب القومي والأدب المقارن . بحث يشمل نطاقاً أوريا أو شاملاً للقارتين . وهو لذلك يأمل أن يطرح مصطلح الأدب العام ما أمكن . إنه يعنى شياء مختلفة كثيرة بالنسبة لكثير من الناس^(٦) ويعرض «ريبه ويليك» على ترويض «فان نيجم» بالأدب العام . ويرى أنه والأدب المقارن متداخلان بالضرورة^(٧) . بل إن «جوير» نفسه يصطري على الاعتراف بأن الحق الذي حدد للأدب العام يطبق على الأدب المقارن^(٨)

ويجبل الفرنسيون في دراساتهم لقدرة إن مسائل التي يمكن الوصول بها إلى حلول علمية قائمة على الأدلة الواقعية وهم بذلك يتجهون إلى استبعاد النقد الأدبي من ميدان الأدب المقارن

إسهم ينظرون شديداً إلى الدراسات التي تقوم على مجرد المقارنة ، أي التي تنكس بالكشف عن أوجه التشابه والتماثل . وطلال من هذه الحفظاتية العلمية ، يحلر كل من «كاريه» و«جوير» من دراسات التأثير على أساس أنها ظاهرة غير مؤكدة ، وبفصلان التركيز على قصايا مثل الاستقبال والوسائط والرحلات التدريجية والموافق تجاه بلد ما في أدب بلد آخر في فترة معينة ، لأن مثل هذه القصايا يمكن أن تقام على حلوها أدلة واقعية قصية .

هكذا عانى المفهوم الفرنسي للأدب المقارن منذ نشأته من عدد من أوجه القصور كعدم التحديد والمضوع للزعة التاريخية ، والولع بتفسير الظواهر الأدبية على أساس من حقائق الواقع ، وعدم التناسق بين لفظي القومي والمذهب العالمي ، وغير ذلك مما سينكشف المزيد منه خلال الصفحات القادمة . وكانت النتيجة الطبيعية أن احتلت العوامل المؤثرة في الأدب المكان الأول من عناية الباحثين المقارنين ، في حين استل الأدب نفسه وهو موضوع الدراسة المكان الثاني . وبالإضافة إلى ذلك فرض هذا المفهوم الفرنسي لخرثة العمل الأدبي أثناء دراسته ، بحيث لم تعد دراسته ، برصه حصلاً فنياً متكاملًا ، إنما محكنا حسب المناهج وطرق التناول التي تخطتها الفرنسيون . وبذلك استبعدت عملية النقد من الدراسة المقارنة .

كان من الطبيعي أن تنتهي الظروف التي أحاطت بنشأة الأدب المقارن في القرن التاسع عشر إلى هذه النتيجة . وكان أهم هذه الظروف جميعاً سيطرة منهج البحث في التاريخ وسيادة المنهج الوصفية . أما منهج البحث في التاريخ فقد اكتمل في القرن الثامن عشر . وقد تم في هذا القرن من البحوث التاريخية ما حمل القرن التاسع عشر أكثر القرون جميعاً نزوعاً إلى التاريخ . ويمكن تلخيص

ما حققه مؤرخو النصف الثاني من القرن الثامن عشر مما يلي .

- (أ) توضيح فكرة العلم بوصفها مفتاحاً لفلسفة التاريخ
(ب) إيجاد مسج لجميع المادة وتصنيفها ، ونقدها ، وتصنيفها
(ج) توسيع مفهوم الرواية التاريخية ليشمل الظواهر الاجتماعية والثقافية إلى جانب الظواهر السياسية

لقد كان لتوضيح فكرة التقدم تأثير كبير على تشكيل العمل الحديث ، إذ يست هناك معادلة بين التفكير القديم والتفكير الحديث تعدل في أهميتها لقابلة بين النظرة إلى الحظ والمظنة إلى الأمام . فقد سهر الأقدمون إلى العصور السابقة يفرهم إلى العصور الذهبية التي لم يعد لها رجوع

وكان الناس في القرون الوسطى ينظرون إلى أي عصر سابق على أنه أسعد من عصرهم . وكذلك عمل الناس في عصر النهضة والإصلاح . أما في القرن السابع عشر فقد بدأ الناس ينظرون إلى الأمام لا إلى الخلف ويتطلعون إلى حياة أفضل . ويرجع ذلك إلى انتصار العلم الذي فتح أمام الأوروبيين آفاقاً لم يعرفوها من قبل ، وأتاح لعصرهم من الإمكانيات ما لم يكن لعصر سابق . ولم يقترب القرن السابع عشر من نهايته حتى أدرك أسيط الناس في أوروبا ، أن معاصريهم هم في معرفتهم بالطبيعة أشهر علماء العصور السابقة . ونكس لما كان هناك من لا يزالون يعجبون بالأقدمين فقد انشكروا مع أنصار الحداثة في معركة ضارية . كان من نتائجها انتشار فكرة التقدم على نطاق أوسع مما أكتسبها من المؤمنين بها أصحاب ما كان لها من قبل . وبعد أن كانت فكرة التقدم قاصرة على ميدان العلم ، تعدته إلى ميادين معرفة لأخرى بحيث أصبحت نظرية قائمة بذاتها تدبرها الجماهير لا الباحثون وحدهم .^(١٠)

ول سنة ١٧٢٥ أخرج «ميكو» الإيطلالي الطبعة الأولى من كتابه «مبادئ علم جديد يعالج الطبيعة العامة للأمم» . وقد حاول في هذا الكتاب أن يكشف القوانين التي تحكم تطور التاريخ . وقد انتهى إلى أن تاريخ الإنسانية ينقسم إلى ثلاث مراحل هي مرحلة الأكوية ومرحلة البطونة والمرحلة الإنسانية ، وأن لكل مرحلة منها قوانينها وعاداتها ونظمها المميزة لها . وكان من أبرز أفكار «ميكو» في هذا الكتاب فكرة العقل الجماعي . ذلك أن معاصريه ومن سبقوه من المؤرخين هموا بتطور التاريخ إما على أنه نتيجة مباشرة لتدخل التقدير ، أو على أنه من عمل عبقرية كبار المشرعين . أما هو فقد استبدل بذلك فكرة العقل الجماعي بوصفه الباحث والمطور للعصارات . وقد كانت طمعة «ميكو» في التاريخ سابقة لعصرها ، ولذلك لم تقدر قدرها إلا مما بعد

ومع ذلك فقد كانت فرنسا هي مهد كتابة التاريخ على أساس مسجى مسم . وقد ساعدها على ذلك أنها كانت مركز الاهتمام بالعلوم الاجتماعية . ولما كان جميع المادة التاريخية وتصنيفها يتطلب جهداً كبيراً لم يكن متاحاً إلا في الأديرة ، فقد قام رهبان القديس «مور» في باريس بهذه المهمة منذ آخريات القرن السابع عشر . غير أن

هؤلاء الرهبان وجهوا عناية فائقة إلى التفاصيل ، وأغفوا السد الداخلي للوثائق كما غفلوا عن التطور العام للتاريخ ، وصنع بذلك جرثومة ما أصاب مسج البحث في التاريخ أثناء القرن التاسع عشر من عجز وشكلنة

وكما كان لفرنسا الفضل في وضع قواعد جمع المادة التاريخية وتصنيفها ونقدها ، كان لها الفضل أيضاً في توسيع مفهوم الرواية التاريخية ليشمل الظواهر الاجتماعية والثقافية إلى جانب الظواهر السياسية . وقد أدى «فولتير» ومدرسته دوراً مهماً في هذا . فقد أبرز في كتاباته التاريخية سجل الأمم وعوها وتدهورها ، وفصلتها وردائها ، وقوانينها وعاداتها ، وسلوكها وآدابها ، وتركيبها الاجتماعي ثم علومها وفنونها ، مع تفسير ذلك كله بالكشف عن قوانين تطورها وبالرغم مما اطوت عليه كتابات «فولتير» التاريخية من عيوب فطن إليها معاصروه بمقال مدرسته خطت بالدراسات التاريخية خطوة واسعة إلى الأمام .^(١١) وكانت جهودها خلال القرن الثامن عشر هي التي مهدت لأن يكون للقرن التاسع عشر - كما تقدم - أكبر انصو . جميعاً عناية بدراسة التاريخ ودرسته

وقد انتهى الإصراف في استخدام مسج البحث في التاريخ خلال النصف الثاني من القرن التاسع عشر إلى أن يتحول البحث في التاريخ إلى مجرد اكتشاف للماضي ، مما يتضمن ذلك من وضع بالتفاصيل ، وتركيز على حشد الحقائق المعروفة . على أمل أنها ستشيد يوماً ما هرم المعرفة الأكبر . وبذلك فقد مسج بحث في تاريخ إلى نزعة تاريخية زائفة ، لا ترى أن هناك حاجة إلى نظرية بدراسة الماضي ، وأن الحاضر لا يمكن أن يدرس دراسة منهجية . وقد ترتب على ذلك الانصراف عن تحليل الأدب ونقده ، وإلى الاهتمام بالحوادث الجارية في العمل الأدبي ، وإلى الانجذاب إلى الشكل ، ومن ثم عرضي القيم .^(١٢) في ظل هذه الظروف ، نشأ المفهوم الفرنسي من الأدب المقارن ، فاحتل كل خصائص مسج البحث في التاريخ وانعكست فيه اتجاهات الدراسات الأدبية في هذه الفترة

إلى فرنسا أيضاً ترجع نشأة الفلسفة الوصفية المعامل الذي الذي شكل تطور المفهوم الفرنسي في الأدب المقارن . حاول «كومنت» مؤسس هذه الفلسفة ، أن يوفق بين هروب المعرفة على أساس من النهج العلمي . وكانت أكثر دعاواه عجزاً أنه ومنع من استخدام مسج البحث في العلوم الطبيعية ، ليشمل بالإضافة إلى التاريخ والسياسة والأخلاق ، متكرراً بذلك علم الاجتماع الحديث الذي جعل منه علماً وصعياً . فقد رأى «كومنت» أن الفكر الإنساني يمر في تطوره بمرحلة ثلاث ، هي المرحلة الدينية ، والمرحلة الميتافيزيقية ، والمرحلة الوصفية^(١٣) . ورأى أن الظواهر في المرحلة الدينية تنسج على أنها خاصة لكائنات غير بشرية ، فعرض الأحداث السياسية إلى التقدير ، ويُنقذ أن للحكام إما بحكمون عمقصى حق يهي . وفي المرحلة الميتافيزيقية تحلى المبادئ التجريدية على القوى غير البشرية . فتحل الطبيعة محل الأكوية وترتكز السلطة السياسية على أساس من الحق الطبيعي والسيادة العامة . أما في المرحلة الوصفية فيعمد الناس إلى تصنيف الحقائق من خلال علاقات بعضها ببعض وعلاقاتها بحقائق

أعم . وتدرس الظواهر الاجتماعية بنفس الطريقة التي تدرس بها ظواهر الكيمياء والطبيعة (١٢).

وكان من نتائج هذه الفلسفة الوضعية أن تحولت الواقعية في الأدب إلى طهيية ، فأنه أسس إلى تقليد مناهج البحث في العلوم الطبيعية في دراستهم للأدب . وعزى من الصعب استخدمت هذه المناهج في تفسير الظواهر الأدبية بواسطة مسيئتها الخفية في الظروف السياسية والاجتماعية والاقتصادية . بل قد حاول باحثون آخرون إدخال المناهج الكمية للعلوم إلى دراسة الأدب فاستخدموا الإحصاء والحدود والرسوم . بل قد كان هناك اتجاه أكثر طموحا حاول استخدام المفاهيم البيولوجية في تتبع نشأة الأدب ، فقد تصور «برونشتر» تطور الأجناس الأدبية على نفس شبة بتطور الأجناس الحية . وهكذا أصبح دارسو الأدب علماء أو أشباه علماء . ولكن لما كان دسوسهم إلى ميدان العلم قد جاء متأخرا ، وكانت المادة التي يدرسونها لا تستجيب بطبيعتها للمنهج العلمي ، فقد أصبحوا علماء من الدرجة الثانية ، يضطرون إلى الاحتجاج لموضوعهم ولا يعلقون على مناهجهم إلا آمالا عامة (١٣) . فإذا كانت التفرقة التاريخية قد اتجهت في النصف الثاني من القرن التاسع عشر إلى مجرد تجميع الحقائق غير المترتبة فقد افترست الفلسفة الوضعية وسحب نمير الأدب على أساس من منهج البحث في العلوم الطبيعية . وهكذا يجمع هذان العاملان ليجعل من الدراسات الأدبية بعامة دراسات علمية تنظر إلى ظواهر الأدب نظرتها إلى حقائق العلوم ، وتدرسها على أساس منهج البحث في العلوم . وبذلك تحول تاريخ الأدب إلى علم ، واصطاح النقد الأدبي بصيغة علمية صارخة . أما الأدب المقارن فقد تجاوز تأثير هذين العاملين إلى طبيعته ، ليحدد مفهومه الذي كان لا يزال آنذاك في دور التكون ، فكان أن ظهر المفهوم الفرنسي الذي اكتمل في أواخر القرن التاسع عشر وبوالت القرن العشرين

غير أن رد الفعل ضد تاريخية القرن التاسع عشر وفلسفته الوضعية غير المدع بالأسس للدراسات الأدبية خلال النصف الأول من القرن العشرين تعبيراً كبيراً ، فأرجع إليها طابعها الأدبي الذي يهتم أول ما يهتم بالمصير النقدي الخيالي في الأدب ، ومهد لظهور مفهوم جديد للأدب المقارن اكتمل في منتصف هذا القرن هو المفهوم الأمريكي . إن أهم ما تتميز به مفهوم الأمريكي للأدب المقارن أنه من ناحية مستجابة للمتغيرات الفكرية والمهجية التي تطورت خلال النصف الأول من القرن العشرين ، وأنه من ناحية أخرى محاولة لتلافي أوجه القصور في المفهوم الفرنسي ، التي أشرنا إلى بعض منها قبلا سبق . إن هذه التصورات الفكرية والمهجية تمثل في المذهب الشكلي وما تطور إليه من فكر سيوي . فقد ظهر المذهب الشكلي في روسيا سنة ١٩١٦ . وكان في أساسه حركة معارضة للنزعة التعليمية في النقد الأدبي الروسي . ثم أصبح في ظل الشعبية احتجاجا ضد المادة التاريخية أو هروبا منها . ولذلك أجمعت هذه المدرسة سنة ١٩٣٠ ، ولم ين من يمارسها في روسيا . لقد همم الشكليون العمل الأدبي على أنه «مجموع كل الوسائل المستخدمة فيه» ، أي العروض والأسلوب والتأليف وكل العناصر التي تسمى عادة «شكلا» . ولكمهم يصنفون

إلى ذلك أيضا إختيار الموضوع ، وتصوير الشخصيات ، والسبب والحكمة ، وكل ما ينظر إليه عادة على أنه «مادة» . كل هذه الوسائل ينظر إليها الشكليون على قدم المساواة على أنها وسائل ضيقة لتحقيق تأثير معين . وهذه الوسائل جميعا ذات طبيعة مردوخة تقوم على التنظيم من ناحية والتشويه من ناحية أخرى . فإذا استخدم الشاعر مثلا عنصرا لغويا (صوتا أو جملة أو تركيبا .. الخ) كما يستخدم في اللغة العامة فإنه لم يثر في هذه الحالة أي انتباه . ولكنه بمجرد أن يشوهه بإخصائه لتنظيم آخر غير التنظيم العام ، فإنه يجذب إليه الانتباه ، ويجعله بذلك موضوعا للإدراك الخيالي . ولقد واجه الشكليون الروس بحسم ووضوح مشكلة تاريخ الأدب برصده عرعا متغيرا عن تاريخ السلوك والخصارة ، منعك في مرآة لأدب . وابتاعهم بالجدلية التاريخية والماركسية - مع رفضهم مذهبها الغالبية - كتبوا لتاريخ الأشكال الأدبية كتابا أدبية حادثة خارج الأدب بالنسبة لهم هو تاريخ التراث الأدبي . وكل عمل أدبي يدرس في ضوء خلفية من الأحوال الأدبية السابقة ، أو على أنه رد فعل ضدها ، لأن الشكليون نظروا إلى نشأة الأدب على أنها شدة دائية لا تتصل بتاريخ المجتمع أو بالتجارب الفردية للمؤلفين إلا بعلاقات خارجية . وكان من حظ تشيكوفسكوفا كما أن تستقبل واحدا من أكثر أعضاء المدرسة الشكلية الروسية أصالة ، وأغرىهم إنتاجا ، هو «رومان جاكوبسون» . وقد أقام «جاكوبسون» صلات مع حقه براغ التي كان لها رد فعل سابق ضد المذهب التاريخي والمذهبية والمسية السائدة آنذاك في دراسة الأدب . فقد نظمت حلقة برع اللغوية سنة ١٩٢٦ ، وطلق أعضاؤها مناهج الدراسة الأدبية التي طورها الشكليون الروس على المواد الحديثة ، ولكمهم حاول أن يصوغوها بطريقة أكثر فلسفية . وفي حلقة براغ حل للمصطلح «الببوية» محل للمصطلح «الشكلية» وجمع أعضاؤها بين طريقة تناول الشكلية الخالصة وبين المناهج الاجتماعية والمذهبية (١٤).

وانضمت «الببوية» تتطور في هذه الفترة في أوروبا وأمريكا دون أن يكون هناك اتصال بين حركتها على شاطئ الأطلسي . وكان «بوس» الذي يمثلهم «ليني شراوس» كثيرا ، أول من طور الأفكار الببوية في الأنثروبولوجيا اللغوية في أمريكا . وحده حله تلميذه «سابير» الذي أخرج كتاب (اللغة) سنة ١٩٢١ ، وكشف عن أهمية الفيلسوف الإيطالي «كرونتشي» في بدء الببوية . ثم جاء «بلومفيلد» الذي أخرج كتابه (اللغة) سنة ١٩٣١ ، وأرمى أسس المنهج التوريبي في جامعة «ييل» ، متفقا مع مدرسة «كوبنهاجن» ، ومعارضاً حلقة براغ في البحث عن الخصائص لتفسير للوحدات اللغوية . وحين هاجر «جاكوبسون» أحد ممثلي حلقة براغ إلى أمريكا استقر في جامعة «هارفارد» ، وجعلها مركزا لأفكار حلقة براغ ، كما أوجد صداقا في بداية الأمر بين «ييل» و«هارفارد» ، ولكن تطور نظرية الاتصال ، ودخول للمقاييس الرياضية في الدراسات اللغوية ، ساعدا على التقليل من الفروق بين المدرستين ، فقام من التلغيق بينهما منهج مشترك ساد الفكر الأمريكي كله تحت اسم «الببوية» يتمير بالتحليل الشمولي القائم على مقاييس موضوعية ، ولا اعتماد على القيم الخلاقية والامتداد عمقا لا عرضا .

وبلخص بحث « ريبه وويليك » « أزمة الأدب المقارن » التي ظهر في هذه الفترة^(١٧) متحد الاتجاه الجديد في الأدب المقارن على المفهوم الفرنسي في نقاط ثلاثة . هي عدم وجود تحديد واضح لموضوع الأدب المقارن ومناهجه ، وعدم التركيز على العمل الأدبي في الدراسة ، والاندفاع بموامل قومية . فقد رأى « وويليك » أن البرامج التي وضعها رواد المفهوم الفرنسي لم تستطع أن تقدم موضوعاً واضحاً ولا منهجاً محدداً . فقد ألقوا الأدب المقارن تحت جميع قدم للبحث ، ووصفوا على كاهله اليد خبثة خفاقة القرن التاسع عشر وعلميته ونسبته التاريخية . كما أن محاولة « فان بيجه » لتفريق بين الأدب المقارن وبين الأدب العام لم تنجح . لأنها صيقت بحسب الأدب المقارن . بحيث قصرته على دراسة ما هو أجنبي في الأدب فأصبح مجموعة غير مناسكة من النشاط وشبكة من العلاقات . لا تتأ بتقطع . معربة عن الكل ذي المعنى كما رأى « ووست » في المحاولة المتأخرة لكل من « كاريه » و « جويار » . توسيع نطاق الأدب المقارن لعله يشمل دراسة النزعات القومية والأفكار التي تكون أمة عن أخرى مرسماً لعناصر غير أدبية على الأدب المقارن . ونسب في ذلك يرجع إلى أن « فان بيجه » واتساعه يفرق بين دراسة الأدب تحت تأثير وصفة القرن التاسع عشر - على أنها دراسة للمصدر والتأثيرات مؤسسية بالتصميم السببي . ويستلزم تتبع الأعراس والموضوعات والشخصيات والمواقف والحبكات - التي إلى مصادر أقدم تاريخياً . وأخيراً رأى « وويليك » ، أن النزعة القومية التي تبرز في كتابات كثير من رواد المفهوم الفرنسي للأدب المقارن - أدب في نظام غريب من « إصااك الدفاتر » الثقافي ، من أجل إقامة أمره من الفصل لأمة ما ، عن طريق إثبات أكبر عدد من مظاهر التأثير من جانبها في أمة أو أمة أخرى ، أو بإثبات أن الأمة التي ينتمي إليها المؤلف قد تمثلت كأنها أصيلاً عظيماً لمعنى يتأ تحت أية أمة أخرى . وأشار « وويليك » إلى أن ذلك يظهر سداجة في القائمة التي وضعها « جويار » في كتيبه التعليمي ، والذي يجد فيه مربعات فارغة لرسائل لم تكتب بعد عن روتسار في إسبانيا ، وكروني في إيطاليا ، وبلسكال في هولندا ، وهكذا . ويقول إن كثيراً من الباحثين أذو دراسات الحاسات الأبيكروية هذه ، وأعطوا مدناً لا مستندة في مقارنة الآداب .

كان مقال « وويليك » هذا بمثابة إعلان رسمي بحول مفهوم جديد للأدب المقارن يمكن نسبه في مقابل المفهوم الفرنسي بالمفهوم الأمريكي ، وإن كان ظهور هذا المفهوم الجديد لم يزد إلى انتشار المفهوم القديم الذي لا يزال العمل جارياً على أساسه في كثير من الجامعات حتى الآن

وقد صدر عن القائمين الأمريكيين عدد من تعريجات الأدب المقارن من وجهة نظر هذا المفهوم الجديد . فقد حرره « ريمك » بأنه « دراسة الأدب فيما وراء حدود بلد معين ، ودراسة العلاقات بين الآداب من ناحية ، والمجالات الأخرى للمعرفة والاعتقاد كالفنون (الرسم والنحت والحمار والموسيقى مثلاً) والفلسفة والتاريخ والمفهوم

إن « البيروية » مفهوم موعر في التجديد ، يختلف تصوره من دهر إلى دهر ، ولذلك يصعب تعريفها ، ويكتفى عادة بوصفها وبيان خصائصها . وهي تقوم أساساً على عمليتي التحليل والتركيب . ومن خلال هاتين العمليتين يتجلى لنا شيء جديد هو « قابلية الفهم » وعلى هذا فإن التأمل أو الإبداع البنائي ليسا « انطباعاً » عن العالم ، ولكنها صيغ حقيقي لعالم آخر يشبهه ، لا نسخاً للأول وإنما لعله قابلاً للفهم والإدراك^(١٨) ، من هنا يتضح الاختلاف بين البيروية ومنهج البحث في التاريخ . فهي تعترف بفكرة المصداق بين بنية وأخرى خارجة عنها ، على عكس منهج البحث في التاريخ الذي يقوم على فكرة الصراع داخل الشيء الواحد . ثم إن البنية شبكة من العلاقات الوظيفية تكشف عن الأسباب في إطار الكل القائم ، وتنبأ في حدود الحركة العادية للعلاقات في داخلها ، خلاف منهج البحث في التاريخ الذي يجعل السابق سبباً لتلاحق ، ومن ثم ، فليس هناك مجال لتطبيق منهج البحث في التاريخ على العلوم الإنسانية ، إذ لا يوجد فيها طابع المسبق واللحاق .

ومن وجهة نظر البيروية ، تركز الدراسات الأدبية بصفة عامة على تحليل العمل الأدبي إلى عناصره المكونة له . ولما كانت هذه العناصر ليست إلا وسائل لتحقيق نوع معين من التأثير الجمالي كان لابد من إعادة تركيبها لاكتشاف بنية العمل الأدبي ككل لهذا التركيز على دراسة العوامل المحيطة بالعمل الأدبي . كما كانت الدراسة تنم على أساس المنهج التاريخي وفي ظل الفلسفة الوظيفية^(١٩) كان ذلك يؤدي إلى شجبتين كلتاهما ضارة بالدراسة الأدبية الصحيحة ، أولاهما بحلال العمل الأدبي للرحلة الثانية من الاهتمام ، لأن للرحلة الأولى قد حلتها الظروف محيطة بالعمل الأدبي ، والأخرى تجربة العمل الأدبي حسب نوعية الظروف الموضوعية تحت الدراسة ، ودراسة نصفي بالعمل الأدبي في سبيل أشياء خارجة عنه لا يمكن أن تكون دراسة أدبية صحيحة ، لأنها تهمل صفة الأدبية في موضوع درسته ، وتشيدل العلم بالنقد والإدراك العقل بالإدراك الجمالي من هذا كان النصف الأول من القرن العشرين فترة ردود أفعال ضد وصيغة النصف الثاني من القرن التاسع عشر ، فالمركات والتجمعات الأكاديمية والنقدية في القرن العشرين التي تختلف فيما بينها من حيث مناهجها وأهدافها - مثل كرونتشي وأتباعه في إيطاليا ، والشكلية الروسية ومروعا وتطوراتها في بولاندا

وشيكوسوفسكا ، وعلم الأسلوب الألماني الذي كانت له أصداء في البلاد الناطقة بالإسبانية ، والنقد الوحدوي في فرنسا وألمانيا ، والنقد المحدد في أمريكا ، والنقد الأسطورة المستوحى من الأعاطل البروجية لـ « برونج » ، وحتى التحليل النفسي الفرويدى ، كل هذه أيا كانت عيوبها ، وأوجه العصور فيها ، تجتمعت في رد فعل واحد ضد الحفاقية الخارجية والاتجاه التحريضي . ونتيجة لذلك ظهر في منتصف ثمانين القرن العشرين مفهوم أمريكي للأدب المقارن في مقابل المفهوم الفرنسي الذي كان ولدت اتجاهات القرن التاسع عشر التي مر ذكرها .

الاجتماعية (كالسياسة والاقتصاد والاجتماع والعلوم والدين . الخ) من ناحية أخرى ، اختصار هو مقارنة أدب بأدب آخر أو أدب لآخر ، ومقارنة الأدب بمجالات التعبير الإنساني الأخرى (١٨) . وعرفه داوود التريخ وتريخا قريبا من هذا فقال : « من الحق عليه لأن بصفة عامة أن الأدب المقارن لا يقارن الآداب القومية بمعنى أن يصح أخذها إزاء الآخر ، ولكنه بدلا من ذلك يقدم سبعا لتوسيع نظرة الإنسان في تناول الأعمال الأدبية المعنية . إنه طريقة للنظر إلى دور الأوطر الصيغة للحدود القومية من أجل إدراك الاتجاهات والحركات في الثقافات القومية المتعددة ، ومن أجل إدراك العلاقات بين الأدب والمجالات الأخرى للنشاط الإنساني . باختصار يمكن تعريف الأدب المقارن بأنه دراسة أية ظاهرة أدبية من وجهة نظر أكثر من أدب واحد ، أو متصلة بعلم آخر أو أكثر » (١٩) . ويتضح من هذين التعريفين أن المفهوم الأمريكي للأدب المقارن يمتاز عن المفهوم الفرنسي بشيئين ، أولهما أنه يحاول أن يتفادى تلك للمحد التي أحدثت على للمفهوم الفرنسي ، والتي لخصها تلخيصا حسنا مقال «ويليك» كما مر ، والآخر أنه يوسع من مجال الأدب المقارن عن طريق تقديم مفهوم أوسع للعلاقات الأدبية من ناحية ، وعن طريق توسيع نطاق المقارنة لتشمل العلاقة بين الأدب والمجالات الأخرى للتعبير الإنساني من ناحية أخرى . وقد راجع هذا للمفهوم في أمريكا وخارجها ، واتسع نطاق الدراسات المقارنة الفاتحة على أساسه وخاصة في السنوات العشرين الماضية

إن للمفهوم الأمريكي للأدب المقارن يستمد سبب وجوده من كونه فكرة إصلاحية للمفهوم يدعى أنه قد تأخر به الزمن وأصبح أساسه الفكري جزءا من الماضي . ومن ثم فإن من حقا أن توقع أن يكون هذا للمفهوم بحاجة من الميوس التي أنكرها . فهل حقق للمفهوم الأمريكي هذا الهدف ؟ أما أن هذا للمفهوم الجديد ، يمثل خطوة إلى الأمام في ميدان الدراسات الأدبية المقارنة فهذا مما لا شك فيه . ويكفي شاهدا على ذلك أن منهج البحث الذي يرتكز عليه هذا للمفهوم الجديد بعد من أحدث ما انتهى إليه الفكر الإنساني ، لأنه تطور خلال الربع الثاني من القرن العشرين ، في حين يرجع منهج لبحث الذي يقوم عليه للمفهوم الفرنسي إلى القرن التاسع عشر ولذلك من الآثار ، « ذكر مفضلا ميا سني » ومع ذلك فإن للمفهوم الجديد لم يستطع أن يخلص كليا من بعض الميوس التي أحدها على للمفهوم الفرنسي ، ومن أهم هذه الميوس ما يلي :-

أولا : نظر للمفهوم الأمريكي إلى الأدب العام على أنه بدعة ابتدعها ، فإن تبجح ، دون أن يستطيع لتعريف بينها وبين الأدب

المقارن من حيث المنهج ، مما أدى إلى احتلاط المفاهيم والمناهج بين هذين الفرعين من فروع الدراسات الأدبية . لكن بالرغم من ذلك ظل الأدب العام يلتزم في بعض الجامعات الأمريكية إلى اليوم دون تعريق حاسم بين مفهومه ومفهوم الأدب المقارن . وهناك مجلة علمية تضم الفرعين في صوانها ، وهي «الكتاب السنوي للأدب المقارن والأدب العام»

Yearbook of Comparative and General Literature

ثانيا : إن التعريفات التي وضعها المقاربون الأمريكيون للأدب المقارن لا تتسم بالوحدة المتكاملة ، إذ يظهر فيها طابع لارذواجية ، ذلك في الأدب المقارن حسب هذا للمفهوم هو أولا المقارنة بين الآداب ، وهو ثانيا مقارنة الأدب بعينه من وسائل التعبير الإنساني . ومن حق العقل الذي يريد أن يحسب مفهومها ما ، أن يطالب باتسام ذلك للمفهوم بالوحدة ، لأن هذه الارذواجية تؤدي إلى تكون مفهومين لا مفهوم واحد في الدهن .

ثالثا : بالرغم من أن المفهوم الأمريكي يستمر ما يلاحظ في كتابات رواد للمفهوم الفرنسي من نزعة قومية ، علما من مخلفات القرن التاسع عشر ، فإن كثيرا من المقارنين الأمريكيين تورطوا في قومية من نوع آخر ، تتمثل في ظنهم الخاصة إلى التراث الأدبي الغربي بوصفه منطقة مميزة بداتها في نطاق الدراسات المقارنة ، فالإنسان لا يرى كبير معنى في ذلك التحديد الذي أورده . عن سبيل المثال - « روبرت . ج . كليمنتس » لهامور الأدب المقارن أو أبعاده الثلاثة ، وهي محور التراث الغربي الذي تتم المقارنة بين بعض آدابه والبعض الآخر ، ثم محور الشرق والغرب ، وأخيرا محور الأدب العالي (٢٠) . أهلا نتم الاعترافات الأكاديمية والاعتبارات الإنسانية جميعا صرف النظر عن الموردين الأولين والاكتماء بالثالث محورا وجيدا للأدب للمقارن ؟

ومع ذلك ، فإن النجاح الكبير الذي حققه للمفهوم الأمريكي للأدب المقارن في السنوات الأخيرة ، ومشاركة الكثير من أمم الشرق في مجال الدراسات المقارنة فكريا وتطبيقا ، ولتقديم لهائل الذي حققته وسائل الاتصال بين الشعوب ، كل ذلك يوحى بقدرة هذا للمفهوم الجديد على التخلص من هذه الميوس ، والمضي في طريقه لتحقيق المزيد من النجاح

المواضع

- (١) ما يس فراسوا جويد . الأدب المقارن . ترجمة هكتور محمد غلاب ودراسة الدكتور عبد العظيم محمود (وجه البيان العربي ١٩٥٦) ص ٥
- (٢) نفس المرجع ، مقدمة كتابه . ص ١

(٣) يستحب كثير من الباحثين إلى أن الواقع اللاحق في العالم لا يزيد الرأي القائل بأن الفئات وسبعا مثل الحدود الفاصلة بين بعض الآداب وبعض فهم يعتبرون مثلا ماذا يمكن أن يقال عن الآداب الإنجليزية ، والأدب الأمريكي ، والآداب

(١٣) يذكر هذا النظم في قوة بضم «ب» والكوا «التي سبقت الإشارة إليه منذ قليل رغم أن المطابق بين التقسيم ليس تاماً

(١٤) Basil Willey, *Nineteenth-Century Studies*, (Penguin Books 1944) p.199.

(١٥) René Wellek, *Concept of Criticism*, (op. cit.) pp 257-258.

(١٦) See: René Wellek, *Concept of Criticism*, (op. cit.) pp. 275-279.

(١٧) د. صلاح قبل ، نظرية النكتة في النقد الأدبي (مكتبة الأجل للدراسة ١٩٧٨) ص ١٦٦

(١٨) ففي هذا البحث في مؤثر الأدب المقارن الذي أقيم في «تطوان» سنة ١٩٨٨ وشرف ضمن أعمال هذا المؤتمر. ثم نشر بعد ذلك مع عدد من الأبحاث لأخرى للمؤلف في كتاب سبقت الإشارة إليه في هذا الأقال بصواب *Concept of Criticism* (انظر ص ٢٨٢)

(١٩) Henry Renak, *Comparative Literature- Method and Perspective*, (١٩) p. 1

(٢٠) A. Owen Aldridge, *Comparative Literature, Matter and Method*.

(٢١) See: Robert J. Clements, *Comparative Literature as Academic Discipline*, (New York 1977), p. 7.

الكندي ، والأدب الأندلسي ، والأدب البيروني ، وكلها تكب لغة واحدة في اللغة الإنجليزية - ومثل ذلك يمكن أن يقال عن الأدب الفرنسي والأدب الإسباني والأدب الروسي في جنوب أوروبا ، كما يقال كذلك عن الأدب الألماني والأدب النمساوي في شمال أوروبا ، فالخلاصة القاطنة للتميزة تقع من النظر إلى كل مجموعة من هذه الأدب على أنها أدب واحد

(٤) فان يجمع ، الأدب المقارن ، (دار الفكر العربي) ص ١٧٤

(٥) المرجع نفسه ص ١٧٨

(٦) See, *Comparative Literature. Method and Perspective* (S. I. U. P. 1961).

(٧) René Wellek, *Concept of Criticism* (Yale University Press, 1978), p. 290.

(٨) جريد ، الأدب المقارن ، الفصل من (ص)

(٩) P. Smith, *The Enlightenment, 1687-1776, Volume II op. History of Modern Culture*.

(١٠) Ibid, p. 35.

(١١) P. Smith, (op. cit.)

(١٢) René Wellek, *Concept of Criticism*, (op. cit.) p. 257



أولريش فشايسنتاين

التأثير والتقليد

يعد كتاب أولريش فشايسنتاين «مدخل إلى علم الأدب المقارن» من الكتب الأساسية لعلم الأدب المقارن في ألمانيا ، فهو يعرض لمبادئ هذا العلم ومناهجه ، ويشرح قواعده معتمداً على البحوث الكثيرة التي جرت في هذا الميدان ، لا في ألمانيا وحدها ، بل في العالم الغربي بصفة عامة . ولها على ترجمة الباب الثالث منه ، ويحمل عنوان «التأثير والتقليد» .

...

يعد مفهوم التأثير مفهوماً أساسياً في كل بحوث المقارنة ، لأنه يفترض بدايةً وجود عملين ، العمل الذي يصدر عنه التأثير ، والعمل الذي يتصب عليه التأثير . ولا نكاد نرى بنا حاجة إلى تأكيد أن الفرق من الناحية للمهجة بين دراسة التأثيرات في قلب أحب قومي بعينه ، والتأثيرات التي تتجاوز حدود البلد ، لا يظهر إلا في أن التأثيرات الأخيرة تتناول غالباً أعمالاً أدبية بلغات مختلفة .

الماب آراء الباحثين الذين اشرنا إليهم حتى وضع هذا المفهوم . وروية منا في تحاشي التعقيدات للمهجة قدر الطاقة ، سنحضر الطرف في البداية عن أن المرميلين (أو المشعين أو الباليين) لتأثير أدبي والتلفين (أو المستقلين) هذا التأثير لا تقوم بينهم صلة مباشرة ، بل يتم الاتصال بينهم عن طريق وسطاء هم المترجمون والنقاد والمعلقون والطعاه والرحالة ، أو عن طريق كتب أو محلات . ونحن إنما نفعل ذلك لأننا سنتناول وظيفة الوسيط بالتحديد في الباب التالي من كتابنا ، وإن صح أن تناولنا لها سيكون عابراً . وستذكر فيما يلي على أية حال مثالين نريد بهما جذب انتباه القارئ إلى أن التأثيرات ليست دائماً علاقات واضحة محددة من نوع علاقة العلة والعلول .

يرى (إيهاب حسن) أن مجال البحوث الأدبية قد شاع فيه للأسف «أن مفهوم التأثير الذي يتخذ دلالة على العلاقة ابتداءً من علاقة للمصادفة البحتة إلى علاقة السببية مروراً بمجال مطمح مسياً يعرف على الارتباطات الوسيطة» ولقد احتلت هذه المسألة الحيوية في السوروت الأخيرة ، وخاصة في الدوائر الأمريكية المعنية ، مركز الصدارة المرة تلو المرة . ودارت مساجلات اتسمت أحياناً بالحدة حول هذا الموضوع ، شترك فيها إيهاب حسن وعلماء آخرون مثل (آما بالنكين) و (هاسكل بلوك) و (كلوديو جومين) و (جوزيف شو) . بلغت هذه المساجلات ذروتها الموقفة وختمتها في المؤتمر الأول الذي عقده اتحاد المتخصصين في الأدب المقارن . ومناقش في هذا

يتناول التأثير الأدبي من ناحية الاكتساب الشعوري أو اللاشعوري لدى الخلق، فنتركه مفتوحاً في البداية. وأفضل طريقة للتعرف بين مفهوم «التأثير» Einfluss و«التقليد» Nachahmung من الناحية النفسية هي أن نقول إن التأثير هو تقليد لا شعوري، وإن التقليد هو تأثير شعوري. ولقد أصاب (شو) حيناً قال: «يختلف التأثير عن التقليد في أن المؤلف الذي ينصب عليه التأثير يؤلف عملاً خاصاً في جوهره. والتأثير لا يقتصر على تفصيلات فردية، أو صور، أو اقتباسات، أو حتى على مصادر. وإن صح أنه قد يشتمل عليها. التأثير شيء متفعل، شيء متفهم خصوصاً، يتشكل في أفعال فنية. ويعرف أولدريدج التأثير بأنه «شيء يوجد في عمل مؤلف ما، ما كان ليوجد فيه لو لم يقرأ المؤلف عمل مؤلف سابق». ويتفق مع شو عندما يقول: «ليس التأثير شيئاً يظهر كأسلوب مسرد جسم بل يعني علينا أن نبحث عنه في ظواهر كثيرة متعددة». ويمكن أن نقول بعبارة أخرى: ليس التأثير مرادفاً محالاً من الأحوال للتطابق المعنى.

وبدا أردنا أن نحصر احتمالات معالجة مادة ما من لوجه النظر المختلفة فإننا نحس التصرف عندما نضع قائمة، تبدأ بظاهرة الترجمة، ونحرم بالاعتباس والتقليد، وتنتهي بالتأثير قائمة على هيئة خط صاعد، يظل يصعد حتى يصل إلى القمم التي الأصل، بشرط ألا نفهم الأصالة - بالضرورة - على أنها تجديدات شكلية أو مصوبة فقط، بل مفاهيم جديدة، أو تكوينات جديدة أيضاً، تعتمد فيما تعتمد من الناحية النفسية والتشكيلية على محاذج سامة ونحن في هذا متفق تماماً مع (وينك) و (وارين) حيث يقولان «من المؤلف في زمنا هذا أن يسيئ الناس لفهم الأصالة فيتصورونها على أنها مجرد كسر للتقاليد، ومن المؤلف أيضاً أن يلتصق الناس في موضع خطأ، هو المادة الجديدة لعمل فني، أو في الميكل فحسب - في الموضوع التقليدي والإطار التقليدي... إن العمل وسط تقاليد معينة، والرضا بمقوماتها، يتفق وينسجم تماماً مع القوة العاطفية والقيمة الفنية».

إن جدلية الأصالة والتقليد تنظم تاريخ الأدب وتاريخ الفن كخط حال لا يقطع وفي حصور الانبعاث الكلاسيكية، يُستحسن التقليد ويُستدح بأنه انتقائية Eklektik وفي حصور العاصمة والاندفاع والرومانتيكية والسريالية، يستهجن التقليد ويرفض. وكل الحصور ترفض التقليد الذي يشهد صورة السرقة Plagiat أي التقليد دون ذكر الخودج السابق، أو إيراد استشهاد دون بيان مصدره. وبين هذا وذاك يحيط الشك بالسرقة أين تنتهي وبالاكتباس الحلاق أين يبدأ. ونسفر مثلاً إلى (برنوت بريشت) واستغلال الجسور الشهير للمتجس في أوروبا «اللائة قروش» لترجمات (ك. ل. ل. نير) لقصائد (فرانسوا فيون).

يقول (شو): «المؤلف في حالة التقليد يتزل عن شخصيته الخلاقة قدر ما يستطيع لشخصية مؤلف آخر أو عمل بعينه - كما هي العادة - ولكنه في الوقت نفسه يتحرر من الأمانة التمهينية التي

يقول جوزيف شو عن (ميتايل ليرمونتوف) إنه شاعر نقل عن طريق بوشكين معط القصة الشعرية. ولكنه اتصل (ببايرون) علاوة على ذلك مباشرة ليأخذ عنه خصائصه ويعيد منها في أدبه تلك الخصائص التي تغاصى عنها (بوشكين) ولو لم يدركها إلا على نحو مضطرب مختلط. ومعنى هذا، أن تأثير بايرون على (ليرمونتوف) تأثير مردوح على شاكتين. وقد دفعت هذه للملاحظة العالم الأمريكي إلى أن ينسحب إلى الأفكار التالية: «من أكثر المشكلات تعقيداً في مجال دراسة التأثير مشكلة القطع عما إذا كان التأثير مباشراً أو غير مباشر، من الممكن أن يجب أخذ المؤثرين تأثير مؤلف أجنبي، ويدخله في التراث الأدبي، ثم يحدث أن يتغذى هذا التأثير بنسبة كبيرة على المؤلف الوطني، كما حدث بالنسبة لثلاث اللورد بايرون في روسيا وبينما هذا التراث يسري في طريقه يمكن أن يأتي مؤلف وطني آخر، ويزيد هذا التراث ثراءً، بأن يعود إلى المؤلف الأجنبي ويستقى من أعماله بعض المواد، أو اللغات أو الصور، أو للآثرات التي لم يكن لمؤلف الوطني الأول قد استفادها».

ويشتمل (ألدريدج) - (بنجامين فرنكلين) وبمجموعة جيكيو للساعة «لغوم ويتشارد الفقيه» ليعين أن «مؤلفاً ما يمكن أن يتأثر بأجزاء من أعمال مؤلف آخر دون أن يكون على وعي بسلمه هذا فعنان، أو دون أن يكون على وعي بأعماله في مجموعها من بين الحكيم الواردة في التلوم عدد كتيبه (لاروشموكي). «لستنا بقادرين على أن نبرهن تفصيلياً على ما إذا كان فرانكلين قد استفاد من مؤلف الفرنسي (لاروشموكي) مباشرة، أو أعظم معلوماته عنها من محاورات باللغة الإنجليزية».

ونحن إذ نبحث في هذا للمشكلة بحثاً منظماً، ننبه إلى أن عالم الأدب للمقارن لا يفرق بفرقة تفضيحية بين العامل المرسل والعامل المطلق في عملية التأثير، فليس مما يحس الكرامة أن يطلق للمؤلف شيئاً، كما أنه ليس مما يستحق المدح أن يرسل مؤلف ما تأثيراً. كما ينبغي أن يصدر في بحثنا عن منطلق سيكلوجي يشتمل في أن المرسل لا يلعب هذا الدور هامداً، وأن الخلق لا يعي علاقة التبع التي يدخل فيها إلا نادراً.

ويستثنى من هذه المفارقة التي أوسيناها لتونا للمدارس والمجموعات، حيث يتم البحث والتلقى في إطار العلاقة بين المعلم وتلاميذه، أو القائد لأتباعه، بصورة واعية مضبوطة في أغلب الأحوال. وليس ما يجري في هذه الأحوال من قيل التأثير، بل هو من قيل التقليد. وعلينا أن نلاحظ حلاوة على ذلك أننا في معالجتنا النظرية للمشكلة سيقبل اهتمامنا سيباً بالمرسل، لأن معالجة إسهامه في عملية التأثير يدخل في إطار آخر، هو إطار تاريخ مشاط المؤلف (عما في ذلك الاستقبال والانتشار والمجاء والاطلاع). ولن نجعل للمعايير الجمالية - على الأقل في بداية البحث - إلا دوراً ثانوياً. والرأي عدداً أن أفضل موضع نصح فيه الاستقبال من ناحية التتابع الزماني هو موضع المرحلة التمهيدية للإحاطة أو الاكتساب.

أما المدى الذي يمكن أن يصل إليه بحثنا في هذا الفصل الذي

تستعملها الترجمة « المؤلف في حالة الاقتباس
Bearbeitung - وبخاصة في حالة الاقتباس عن عمل

بلغة أجنبية - بعمل انطلاقاً من ترجمة حرفية ونجد أنفسنا حياضاً
أمر من اثنين ؛ إما أن يكون الاقتباس ساعياً إلى تحويل تقاريف يصل
إلى حد القبة الفنية الخاصة ، أو يكون الاقتباس - كما في حالة
وصف (موريس فاليس) لصياغة إنجليزية لمسرحية دورينيات «زيارة
السيدة العجوز» - محاولة للتكيف مع ذوق جمهور مختلف . ويصل
لؤلؤ في هذه الحالة غالباً إلى ما يمكن أن نسميه الحياة الخلاقية

وقد ظهر في الفترة الأخيرة شعراء أمريكيون لهم وزعم - مثل
روبرت لويل خاصة - حاولوا شكلاً معيناً من التقليد الشعري أطلقوا
عليه اسم التقليد imitation عمل هؤلاء الشعراء مثلاً
فعل جون في ديوانه «الشرق الغربي» ومثلاً صل (إزرا باوند)
(برنولت بريشت) مع اللادج الصينية السابقة ، فتناولوا ترجمات
موجودة لشعر أجنبي ، وأعادوا صياغة القصائد بصاحبين أفعالاً هي
أفعال أصيلة في حقيقتها

وهناك نوع آخر من التقليد لا يقوم على تقليد نموذج بعينه ، بل
يشتمل في تقليد أدبي بعينه أو عصر بعينه . ويشير تاريخ الأدب إلى
هذه الظاهرة تحت اسم المحاكاة الأسلوبية . Stilisierung

فالمحاكاة الأسلوبية قريبة من التقليد ، ولكن من الأفضل اعتبارها
شيئاً قائماً بذاته . وفي حالة المحاكاة الأسلوبية يسعى مؤلف ما للبرع
هدفه في هيتي مؤلفاً آخر أو صلاً أدبياً ، وقد يتبنى أسلوب عصر
بأسره ، محدثاً ارتباطاً بين الأسلوب والمؤلف . ويشتمل التقليد
بوشكين لبايرون ، وهي الطريقة التي استخدم فيها الأسلوب لروسو
السفديم في بعض أجسامه «أوجين أونيسجين»
Eugen Onegin ويصح أن نشير في هذا
المقام إلى ما كان جارياً في المدارس حتى نهاية القرن الثامن عشر حيث
كان التلاميذ يطالبون بكتابة قصائد على أسلوب الكلاسيكيين أو على
أسلوب للمعاصرين . وقد ذكر (رودلف جرمر) أن (ت . س .
إلبرت) اضطر إلى الكتابة على هذا النحو في عام ١٩٠٥ في سانت
لويس .

ونعتبر «المهارة الاستهزائية» Burleske تنويعاً ضاحكاً
للمحاكاة الأسلوبية (انظر مثلاً أورينيات جيلبرت وسوليفان) وهذا
النوع من المهارة يقوم على تقليد أسلوب ما تقليداً يثير شككه ، وبجملة
مدعاة للضحك والامتناء . أما المزج Pastiche -

وهي ليست من النوع الضاحك - فإنها تقوم على مزج سمات شكلية
(أو سمات مصمومية) تستخلص من مؤلفات مختلفة وتعرض
على شكل قليل الترابط ، فإذا كان تقليد الأعمال الأدبية السابقة
يهدف إلى الخط من شأنها فإن هذا النوع من التقليد يعتبر مناقضة
Parodie والمناقضة ترمي إلى تشويه الأصل يفينا . وإذا كان

الأدب الساخر Satire وفي الكاريكاتير
Karikatur يتحدثان من الحياة موضوعاً لها فإن المناقضة
تتعد من الفن موضوعاً . وعليها أن تلاحظ هنا أن نوع المناقضة

ونوع السخرية كثيراً ما يظهر كلاهما في عمل واحد - بل في موضع
واحد - فها يتكاملان ويضفي كلاهما الآخر . كذلك نلاحظ شيئاً
يحدث من تلقاء نفسه ، يشتمل في أن المناقضة كثيراً ما تتحول من
تقليد يهدف إلى مسخ عمل أدبي سابق وتشويهه ، فتصبح عملاً ينتم
بالأصالة الفنية أما المناقضة اللاشعورية فلا وجود لها بداهة ، على
الرغم من أن الإنسان قد يميل إلى وضع التكلف
الأسلوبى Stilblüten والتحويل الشكلي Kutsch والكليشيه
Klischee تحت هذا العنوان .

وتعتبر المناقضة وإلباس النص الأصل ثوباً آخر
Travestie ، من حيث هما نوعان لخلاقان من أنواع

النقد ، ظاهرتين تتفلان من التأثير الإيجابي إلى ما يمكن
أن نسميه «التأثير السلبي» . والتأثير السلبي في رأي علماء مثل (أنا
بالاكيان) يشتمل في ظهور اتجاهات وجهود جديدة كرد فعل على
تراء قبة واتجاهات دوقية سائدة . ويمكن أن نوجز فنقول إن المقصود
به هو الفرد النص أو الثورة الفنية . ويحمل تاريخ الأدب بالأمثلة ،
مها رفض (فيكتور هوجو) للكلاسيكية الفرنسية الجديدة المنتشرة في
أعمال (كورن) و(راسين) وقد حذر عن هذا الرفض في المقدمة التي
قدم بها مسرحيته المسماة «كرومويل» . ومها أيضاً رفض ماريتي
للمستقبل لكل فن متعصب .

وتبين الأستاذة (بالاكيان) أن هذه التأثيرات السلبية تظهر أكثر
ما تظهر في قلب الأدب القومي عندما يثور الأبناء على الآباء في حال
الأدب . تقول :

«من المفيد أن نذكر أن التأثيرات المتبادلة للمؤلفين الذين ينتمون إلى
جسية واحدة ، ويتكلمون لغة واحدة ، هي تأثيرات سلبية نجم
عن رد الفعل ، فالأجيال ترمي إلى أن ينافس بعضها بعضاً ،
وتتسلط بالفردي في رفضها لأعمال الجيل السابق الذي تعتبره من
آثار الماضي» .

إن يشغل الأدب المقارن نفسه بهذه الظاهرة الغريبة ، وإن
كانت تنقسم بسبب تاريخية أدبية مميزة ، أو لأن يشغل نفسه بها إلاها
تتو ، لأسباب من بينها أنه ليس هناك في الأدب المقارن حال
للحديث عن المناقضة وقراءة الأدب الأصح تتم عادة في سن
الصبح عندما يكون الإنسان أكثر وعياً بالحاجة إلى نماذج
واتجاهات .

ويمكننا أن نشير هنا إلى تنويع حلابة من تنويعات «التأثير
السلبي» ؛ هي التي أطلق عليها (برنولت بريشت) اسم «التحطيط
المقابل» Gegenentwurf . ويقوم التحطيط المقابل
على قلب القمة المحلية في عمل من الأعمال الأدبية الموجودة إلى
عكسها ، كما كان بريشت يري أن يعمل بمسرحية صامويل بيكيت
«في انتظار جودو»

ولسأحاول رسم حدود أخرى حتى تتعاشق التداخلات

تعرّف الطبعين « إن الأعمال العظيمة هي تلك التي يعجز ملهيب (إيبوليت تين) عن تحليلها تحليلًا كاملاً »

ويحمد نملك الاستقبالية بصفة عامة على وحدة شخصية المرسل التي نهده. هذه الدراسات إلى تتبع شهرته وتقييمه و حياته وبعد مماته . وهناك حالة خاصة هي استخدام الاستشهادات والتلميحات . وبلاحظ أن التطابق اللفظي (الهم إلا إذا كان وليد المصادقة) يعتبر ناحية شكلية سطحية للتأثير ، أو هو يدخل على الأخرى في مجال الاستقبال . أما التحول من الكم إلى الكيف فلا يظهر إلا في أعمال من النوع الذي درسه (هرمان ماير) دراسة نقدية مختارة في كتابه «الاستشهاد في الفن القصصى» ، ومن الأشياء الجديدة بالاهتمام في هذا المقام «التحليل التاتوري» بدأ هدمت الذي شره (أربو هوليس) و (يوهانس شلاف) تحت اسم برومجي مستطار هو «ياريه ب . هوليس» . في هذا التحليل يتابع المؤرخ الاستشهادات الكثيرة المنتثرة المستعادة من مسرحية شكسبير متبعة ساخرة منقصة . أما الاستشهادات اللاشعورية - مثل عبارات قاوست الكثرة في الأدب الألماني الحديث ، وهي تحتاج إلى دراسة مستقلة - هذه الاستشهادات اللاشعورية ليست تأثيرات بمعنى الكلمة لأنها كثيراً ما تظهر متائرة ، ولأنها أصبحت في الحقيقة جزءاً من التراث الثقافي .

ولتناول الآن ونحن في مجال الحديث عن موضوع «التأثير» ذلك النوع من التأثير السلبي الذي يسميه (روبير إيسكارييت) «الحياة المقلقة» . ويطلق عالم الاجتماع الأدبي الفرنسي هذه التسمية على ظاهرة معروفة تتل في أن جمهوراً لاحقاً قد يحظى فهم عمل ما فنيح له ، على حد قول إيسكارييت ، ضرورياً من الانتعاش أو البحث فحمله يحقق «فها وراء الحدود الاجتماعية والمكانية والزمانية صغراً من الجاه المبدل لدى مجموعات أخرى غير جمهور الأدب نفسه» . ويستأنف إيسكارييت كلامه قائلاً :

«لقد رأينا أن الجماهير الخارجية لا تصل إلى العمل الأدبي على نحو مباشر ، وهي لا تلمس في هذا العمل الشيء الذي راد المؤلف أن يعبر عنه . وهكذا فإن بوابهم ونوايا الأديب لا تتلاق ولا تتقابل ، ولكن من الممكن أن يكون بينها تقبل ، أي أن الأديب لم يكن يقصد إلى وضع هذا الشيء بالذات على نحو واضح أو لعله لم يملكه على الإطلاق» .

ويذكر (إيسكارييت) من بين الأمثلة المزدوجة على تعبر مراكز التمثل بناء على اختلافات اجتماعية وتاريخية ، أو حتى اختلافات من شأن تبدل الأجيال ، كمثل الشعبية التي تحففت رحلات (جيمس) من تأليف (سويت) و (روبنسون كروزر) (لدبيل ديغو) - من حيث هما كتابان يمثلان حتى اليوم قراءة محبة للأطفال - بينما تحول كتاب لويس كارول - (أليس في أرض المعجائب) وهو كتاب جعل أساساً للأطفال - فأصبح الكبار والنقاد يحلون به .

وليس من الممكن نحاش الحياة المقلقة في أثناء الترجمة . ولم

الاصطلاحية والمصنوية . وإنما يدمنا إلى هذه المحاولة ما تلاحظه عن أصحاب النظريات من العلماء الفرنسيين في مجال الأدب المقارن ، الذين يرضون للأسف الصريح بين «التأثير» و«الفعالية» . يقول (فان تينجيم) : «ومن الناحية العملية فإن دراسة تأثير كاتب ما على الخارج يرتبط ارتباطاً وثيقاً بالتقدير الذي يتأله ، أو بالخط الذي يسم به ، حتى أننا لا نستطيع أن نحصل الأمرين أحدهما عن الآخر» .

يقول (جويار) في درسته التي لا يعبر فيها عن آرائه هو وحده ، والتي لم يتورع فيها عن النقل دون إشارة إلى المراجع ، إن التأثير ظاهرة عامة بين عدد من المؤلفين يسمى معاملتها على هذا النحو مشترك . ويدل على ذلك الموان الذي يستخدمة بالجمع «حظ المؤلفين» صحيح أنه يوضح أنه يسمى علينا أن نترق تحريفاً «دقيق» بين «الانتشار» و«التقليد» و«النجاح» و«التأثير» ، ولكنه يذكر في عداد «أنواع التأثير المختصة» تقديس حاك رومو وعالية مسرحيات شكسبير عن لرومانتيكيين الفرنسيين . والانتشار الأوروبي للأفكار التنويرية لقولير . فضلاً عن ذلك يبدأ الفصل الخامس من كتابه ، ذلك الفصل الذي يحمل عنوان «التأثير والنجاح» بحملة مضلة «موضوع حظ المؤلفين خارج بلادهم الأصلية دفع في فرنسا وفي دائرة التلاميذ الأجانب للمدرسة الفرنسية في الأدب المقارن على إجراء قدر من الدراسات يوفق ما نجري في أي فرع آخر من فروع الأدب المقارن» .

أما (جان ماري كاريه) بتميز بقدرة أفضل على التفرقة فهو يكتب في المقدمة التي صدر بها كتاب (جويار) متعرضاً لوضع بحوث مقارنة ومهامها ، أن الدراسات المنصبة على التأثير دراسات إجرائها صعب ، وكثيراً ما نجيب الرجاء . ويحمل (جان ماري كاريه) الأسفية للبحوث الاستقبالية البحتة . وهذه هي (أنا بالاكبان) تقف في مقابلها - المنشور في الكتاب السنوي للأدب المقارن والأدب العام ، وفي المؤتمر المشار إليه - مؤلفاً حاسماً ضد تدخل بحوث التأثير والاستقبال ، صيبة اختلاف الشروط المبدئية لكل نوع من البحوث . فمن الممكن أن تبنى البحوث الاستقبالية صبة جديدة على الملامح الفنية للمرسل ، ولكنها تدور غالباً في دائرة علم الاجتماع وعلم النفس وعلم النفس الجاهي والإحصاء . أما بحوث التأثير فتدور في المقام الأول حول توجيه الفترات المصبة ، وتستخدم بدلاً من المقاييس الكمية المقاييس الكمية . ومعنى هذا أن جدلية الأصالة والنافع إلى التقيد تعمل عملها في هذا المجال أيضاً :

«إن الإنسان ليهش في بعض الأحيان ويتساءل : هل هذه الدراسة المنصبة على التأثير أو تلك ما يبررها حقيقة ، اللهم إلا إذا بحثت في إلقاء الضوء على الصعوبات الخاصة بالمستمر ، وكشفت مع التأثير - أو بالرغم من التأثير - شيئاً أكثر أهمية هو : نقطة التحول التي يحرر فيها المؤلف نفسه ويحد أصالته» .

ويورد (جويار) عبارة (جوستاف لاسون) تلك التي يوضح فيها هذا الفرق بين الكم والكيف توضيحاً كبيراً ، ناظراً نظرة جانبية إلى

يمكن من الخطأ أن انتشرت على الألسن عبارة traduttore traditore أي من يترجم يخون . ونحن إذا نظرنا من ناحية البحوث الاستيعابية إلى الترجمة الحرة (ومحاصة الترجمة الحرة للشعر) وحدناها جريئة ولا يمكن أن نلتصق لها العذر إلا إذا كانت الترجمة تتم بين لغتين يسبها قرابة أصلية . لأنها تعطى في هذه الحالة واقعاً جديداً للعمل الأدبي وتمنحه إمكان تبادل أدبي جديد مع جمهور أوسع ؛ فهي تصنع عليه حياة بعد حياة ، ولكنها حياة تقوم على وجود جديد .

وتبلغ الحيلة أقصى درجات الإبداعية عندما لا يقتصر التحرير على مجرد الترجمة ، وإن كانت الترجمة على هذا المستوى من التحرير تلعب دوراً هاماً (انظر حلقة (بودلير) (يادجار ألان يو) . وتوجه (آب بالاكين) الاهتمام إلى سلسلة من الحيوانات الخلاقة واسعة تقدم في تراث القرن التاسع عشر ؛ وهي سلسلة يمكننا أن نشأ إيطاليا من طرفها كليها ، بأن نصيب إليها آباء الرمز الفرنسية الذين تنظمهم سلسلة تمتد من الرومانتيكيين الألمان (وبخاصة نوتفالس) ونمر (شبيجل) و (كولريديج) و (يو) إلى (بودلير) و (مالارميه) . ونعتقد بعد ذلك بتأنيها إلى السريالية

ويبقى علينا أن نتوقف مرتين ونحن في طريقنا إلى المشكلة الرئيسية لهذا الفصل . نتوقف مرة لتؤكد أن الدراسات التي تقول على نفسها إنها دراسات تشاوية أو توازي لا يمكن أن تكون دراسات للتأثير بمعنى الكلمة . بل هي على أكثر تقدير دراسات للتضارب أو التبادل المزدوج أو للتأثير المتبادل . يوضح (فان تيجم) ذلك بقوله : هناك تقاربات واضحة كل الموضوع تبدو لأول وهلة كأنها ترجع إلى تأثير لا وراء فيه ، ولكننا عندما نتعمق في الدراسة نكتشف أنها لا علاقة لها بالتأثير . وهناك مثالان على ذلك يمكننا أن نذكرهما كلاسيكيين . كان (جون بيجز) يقول في عام ١٨٩٥ إن هذا (إيسن) الذي يتحدثون عنه ليصلون الحديث ليس هو (إيسن) الأصلي . فكل أفكاره الاجتماعية والأخلاقية ترجع بل (جورج صاند) . ورد عليه (جورج براند) قائلاً إن إيسن لم يقرأ شيئاً (لجورج صاند) وكان (إميل فاجيه) يقول (فوسار) : ليس هذا أهمية . والحقيقة أن لهذا أهمية كبيرة . إذ إن الأدباء قد ساءلوا من نبع واحد ، وليس منها من هو مبدع للآخر بشئ ، أي لم تقم بينها علاقة تأثير . والمثل الثاني هو (فوسر دوديه) الذي اعتبر منذ نشره لرواية « الشئ الصغير » مقلداً (ديكنز) . ولكنه كان دائماً يربطها قطعاً أنه قرأ شيئاً له . ومما بدا لنا هذا الكلام غريباً فالحقيقة أنه لم تقم بينها علاقة تأثير ، بل يتلخص الأمر في وجود تيار عام .

والرأي عند (فان تيجم) أن العلاقة بين (إيسن) و (جورج صاند) هي العلاقة بين (دوديه) و (ديكنز) من شأن الأدب العام لا الأدب المقارن . ونحن نترك هذه المسألة مفتوحة ، ولكننا بصمة نسائية يرى رأي (إيهاب حسن) في الفصل بين التقارب والتأثير . عندما نقول إن (أ) أثر على (ب) ونعني بذلك أننا بعد أن نقوم

بتحليل أدبي لوجهائي مستطوع أن تبين عدداً من التشابهات الهامة بين أعمال (أ) و (ب) . . . فإننا لا نكون قد برهنا على وجود تأثير ، بل نكون قد برهنا على وجود ما نسميه بالتقارب . ذلك أن التأثير يفترض نوعاً من السببية .

وعلى الرغم مما يتسم به هذا الكلام من إقناع فليس يمكن أن نلاحظ أن الموضوعين لا يمكن الفصل بينهما فضلاً عما لا يمكن أن نلاحظ التقاربات والتأثيرات كثيراً ما تتجاوز ، ولأن روح العصر لا يشرح شيئاً . من هذا القليل ما كتبه (كلوديو جوين) في مقاله القيم

Literatura como sistema
(نيلستينا) Celestina المسوية إلى فرناندو دي روخاس فيها تلميحات نصبة إلى أعمال أدبية إسبانية أخرى ، ولكن هذه التأثيرات أقل في الأهمية من التراث الروائي . على نحو ما يظهر في De remedios لبتاركا . دون أن نكون هناك تلميحات نصبة إلى بتاركا

ولا يسعى للباحث الذي يشتغل بموضوع التأثير أن ينصرف كل الانصراف عن الاستعانة بمفهوم «المسح» الذي يكتسب أهمية كبيرة في تاريخ الأدب . والعلاقة بين المسح والتأثير تتضح ظاهرياً في أن المفهومين متصلان بحركة الماء المساب . فالنبح هو أصل التيار المؤثر ، والأثر هو الغاية التي ينتهي عندها التيار عند المصب . ونحن أن نفرق بين المفهومين في مجال البحوث الأدبية ، بحيث يقتصر استخدام مصطلح المسح على الموضوعات أي للواد التي لها قيمة كمواد ، ولكنها تسم باسمها (لا أدبية) أو (قبل أدبية) . ويقول شو عن المسح إنه الشئ الذي يرود العمل بالمواد ، أو بالحرارة الأساسية من المواد ، وخاصة العقدة . ومن أمثلة المناهج نذكر تاريخ (رافيل هولشيد) ، وسير (بلوتارك) التي يتحدث فيها عن عظماء اليونان والرومان ، والأخبار اليومية التي تحفز على إنشاء الأعمال الأدبية .

وإذا نحن تمسكنا بهذا الفرق فإننا نتحدث عن الاصطدام بالاستخدام العملي الشائع الذي يجعل من المسح إطلاقاً تطلق على نموذج تم تشكيله أدبياً . ولكننا نلاحظ مع ذلك أن هناك حالات يكون التداخل فيها شيئاً لا مفر منه ، لأن المسح نفسه يكون أدباً ، كما هو الحال بالنسبة للمواد البيولوجية والأسطورية التي لا تعرف مصوبها الأساسي إلا مشكلاً على هيئة أدبية . ولكي نعبّر عن هذا للمعنى تعبيراً واضحاً نقول إن (إسخيل) يعتبر النموذج والمسح بالنسبة لكل من يكتب مسرحية عن (پروميثيوس) أو إن (سوفوكل) يعتبر النموذج والمسح لكل من يكتب مسرحية عن أوديب أو أنتيجون

ولندع - بعد هذه المقدمة المستعصية - واحداً من الباحثين يعبر عن رأيه المتمثل في رفض مفهوم التأثير الأدبي ، وتأكيده أن هذا المفهوم متصل ، وأنه يعني قدر الإبداعية الفنية وحيوان الأدبي . هذا الباحث هو (جوين) Claudio Guillén (اندي) يقول إن التأثير يفترض مسلكاً سليماً ، ولهذا وجب استعادته من علم الخيال والإيقاع على في مجال علم النفس كجسر بين المسح والعمل

• كلمة تأثير باللاتينية تعني حرفياً «التيار المساب» . . . المترجم

التسوية بينها ، والقول بسلسلة تحديدية تمصع لقانون السببية وتتكون من الأسباب والسيات ، وكأن يمثل هذه الوضعية يفترضون أن الخطوة بين (أ) و (أ١) تساوي في قيمتها الخطوة من (أ١) إلى (ب) والخطوة من (ب) إلى (ب١) . ويعتمد هذا التصور الآي الكمي لعملية الإبداع الفني على افتراض يتمثل في أنه لا جديد تحت الشمس ، وأن ملكة الخيال ليست إلا آلة خط ميكانيكية . و (تين) هو صاحب هذا الرأي ، وهو لذلك المتهم الأول في القضية التي يثيرها جوين صده :

«إن تمثيل (تين) للعملية الإبداعية ليس واضحاً وصريحاً بأنه في طبيعة الفن أو في العلاقة بين العمل الفني والأمة أو البيئة التي تنتج . وليس قيام الإنسان بتحديد نقطة ابتداء ونقطة انتهاء مسارياً لقيمه بنيان كيف أزيلت المسافة بينها ، أهى القيام باستجلاء صفة للإبداع ذاتها . ونحن نعلم أن كل عمل فني - طبقاً لنظرية تين - يتحدد بسبب ، ولابد أن يكون هذا السبب شارحاً له . ولكني أعود فأقول إن ذهابك إلى أن (أ) يتحكم في (ب) لا يساوي بيانك كيف ذهب الفنان من (أ) إلى (ب) .»

ويتفق (جوين) مع عالية المعاصرين في رفض هذا الحل البسيط . و (جوين) يستحسن نظرية (كروتشي) التي تعتمد على الإيمان بأن كل عمل فني منفرد بذاته ، وأن يسه وبين الأعمال القيمة الأخرى هوة فاصلة صحيحة . يقول (كروتشي) : «في اللحظة التي يولد فيها عمل فني جديد تتحول كل الأعمال السابقة التي كانت حاضرة في ذهن الشاعر ، الأعمال الحيدة والمعينة ، الرائعة والمتوسطة والرديئة ، على مستوى واحد إلى مادقة ، يعني أنها تتحول إلى سبع للادة . وقد سار على نهج كروتشي النقاد الأمريكيون الجدد و (إميل شتاينر) بين الألمان في أواخر الثلاثينيات والأربعينيات من هذا القرن ، وعبوا عن آراء مشابهة . يقول (إميل شتاينر) في كتابه «فن القصص» إن العالم الرصعي الذي يبحث في العمل الفني عما هو وليد الوراثة وما هو وليد الاكتساب ، يستخدم قانون السببية استخدماً خاطئاً ، لأن الناحية الإبداعية ، بحكم إبداعيتها ، لا يمكن أن تُشتق على هذا النحو .

ويرى جوين بصفة مبذبة هذا الرأي ، ولكنه - من حيث هو متخصص في الأدب للفارن - لا يريد أن يجعل تدماً عن مفهوم التأثير . (وعلينا أن نلاحظ أن ممارسات الشاهرين (ت. س. إليوت) و (إدوا باوند) ، اللذين يمتدحها النقاد الأمريكيون الجدد تتعارض مع نظرية كروتشي . يبرهن على ذلك طريقة التوزيع نكيتك الموتاج - في «الأرض الحرة» Waste Land والأغنيات Cantos ، ويبرهن عليها كذلك «الألعاب التي يصنعها (جوريف فريك) في مقامه «الشكل الفضائي في الأدب الحديث» والتي جمعها تحت اسم واحد هو «الرجوع العكسي» . ويرعى (جوين) ضميره يوفق بين الوضعية المطلقة ، توفيقاً يعتمد على قبول للتأثير للبيكولوجية دون التنازل عن الناحية الكيفية وهكذا يراه في معرض تعيد برامحه بفعل التأثير بل علم النفس ويعتبره لحظة أو مرحلة من مراحل العملية الإبداعية

الفني الأصل . وهكذا فإن المنهج الذي نعهده على هذا النحو متضمناً التأثير في ذاته يصبح عادة يبرهن وجودها على شيء واحد فقط هو أن الإبداع انطلاقة من العلم محال

ولستحلم حجج (جوين) كنقطة انطلاق أخرى : أي لتبع العالم الأمريكي ، وتختلف من بين كلامه الحقيقة للتمثلة في أن دراسة للتأثيرات الأدبية تفترض أن يدرس الأعمال ويدرس أصحابها أيضاً ، على الرغم من أن الأهمية تركز على الأعمال . وهذا هو (إيهاب حسن) يبين لنا بثاقب بصره أننا لا نستطيع أن نقول إن عملاً ما أثر على عمل آخر دون ما وساطة بشرية . ولهذا فحين مضطرون صد تحديد التأثيرات إلى أن يلجأ إلى علم النفس حتى وإن لم يكن هذا من أهدافها ، فإن الخطأ أن ندعى أن عملية التأثير لا تحدث إلا من عمل (شروموسكي) ، كما أنه من الخطأ أن ندعى أن عملية التأثير لا تمس إلا علاقة اثنين من المؤلفين أحدهما بالآخر (جوين)

يتساءل جوين في بداية مقاله المبسوط «الناحية الجمالية في دراسات التأثير في الأدب المقارن» : «هل نحن ، عندما نتحدث عن تأثيرات انصبت على مؤلف ما ، نفرد شيئاً يتصل بعلم النفس أو يتصل بالأدب ؟» . ويعتمد العالم نفسه في محاضرته التي شارك بها في مؤتمر الأدب للمقارن للشار إليه على الاستخدام اللغوي العام الذي يحصد نقول إن الأديب (ب) تأثر بالأديب (أ) ، «والأكثر عيباً أن نقول إننا نجد في المصنف (ب) آثاراً ترجع إلى المصنف (أ)» . ويعتق جيلين عن ذلك بقوله : «إننا نفصل استخدام العبارة المزدوجة بمعنى (س) تأثر بـ (ص) ونحط الناحية البيكولوجية والناحية الأدبية .»

ويتناول جوين في دراسة المنظمة هذا التداخل الذي انتشر في كتابة تاريخ الأدب ويحاول حله . فهو يعترض في البداية على أن أساس محوث التأثير يتمثل في سلسلة لا تنقطع ولا تنتهي من الأسباب والسيات ، ويرى أن الأصوب أن تبحث عن سلسلتين لكل منهما كتابها الخاص الذي يختلف عن كيان الأخرى . فهناك بين المؤلف (أ) والمصنف (أ١) بيكولوجية عملية الإبداع ، وبين العمل (أ١) والمؤلف (ب) بيكولوجية التلقي ، وبين المؤلف (ب) والمصنف (ب١) بيكولوجية عملية إبداع رادها عملية التلقي ثراء . ويبقى في الوقت نفسه أن نخرج بالمصنفين (أ١) و (ب١) من دائرة الدائبة البيكولوجية وأن ملتصق ما يسهل من مشتركات أدبية . هذا الرأي يذهب إليه حل الأقل كل الباحثين الذين يبرمون بما يسمونه «الخطأ للتصمد» (إيهاب حسن يسميه الخطأ للتعبير) ، والذين لا يتراسجون قيد أعلة عن اقتناعهم بأن العمل الفني عبارة عن تعبير شعوري أو لاشعوري عن مؤلفه ، وأن هذا العمل الفني يرتبط لهذا السبب مؤلفه بسلاسل بيكولوجية

ولقد سعى الساعون حتى الآن إلى واحد من حلين لهذه المشكلة ، وعرضوا هذين الحلين للمناقشة . أسهل الحلين هو الذي صالت إليه «الوضعية المرسية» في القرن التاسع عشر ، ويتمثل هذا الحل في إنكار الفرق الكمي بين العمل الفني والبيكولوجيا ، أو

والتاريخ ، بل من الحياة نفسها - ولذلك لا يمكن تشبيهه بشيء آخر .

ويتمثل (جوين) بقصيدة لوالده (خورجه) (هي Cara a cara) جاءت الدفعة الخامسة إليها من الشكل الأساسي الإيقاعي لموسيقى (البولير) (لوريس وأقل) : « كانت التوعية المبيدة اللوحية الأحاذة لإيقاع هذه القطعة الموسيقية - ولإيقاعها فقط - هي التي أشعلت في الشاعر شرارة الأولى في كتابة رده العنيد على أكثر جوانب الحياة إحلاماً . وكذلك في حالة قصيدة ومقابر مارتن Cimetière Marin للشاعر (فاليري) كان الحافز إليها - كما يقرر الشاعر نفسه - قالباً إيقاعياً متصلاً من الحاجج للموسيقى التوعية ، طاف بمحيلة الشاعر ، وقاد خطوه خطوة بخطوة لينتج شكلاً ودياً وقريباً ، ثم جعل الشاعر يلتمس لهذا الشكل مصموماً مناسباً

فالإلهام حالة وجدانية لا تعرف بها شيئاً ولا تنصهر بها شيئاً إلا إذا أتاح لنا الشاعر أن ننظر داخل حالته النفسية والعكرية في لحظة الإبداع . وليس من الممكن - أو يكاد ألا يكون من الممكن - أن نستكشف هذه الحالة الوجدانية علباً - وما دامت هذه هي الحال فليس في إمكاننا أن نسلط الطريق التي تصورها (جوين) .

أما إذا كان بحق لنا في معرض تحديد التأثيرات الأدبية أن نتجاوز حدود مجال الأدب ، فهذا سؤال مساحول توضيحه بالنسبة للصون التي نعينا في الفصل الثامن من كتابنا ، هذا الفصل الذي يعتبره بعض النقاد استطراداً أو إضافة . ولما ما ينبغي علينا أن نعلمه مجال التأثيرات الآتية من مجالات خارج مجالات الصور ، فمسألة نصيب الإجابة عليه - وود أن شير - دون أن ندخل في مناقشة حقيقية للموضوع - إلى أن المنجزات والمعلومات العلمية التي توصل إليها داروين وكارل ماركس وفرويد وأبشتاين قد أفادت الأدب (مثلاً في السردية والسردية والواقعية الاشتراكية الخ) فلو كان لا ينبغي لنا أن نهتم كثيراً من الناحية الفنية بهذه التأثيرات ، لأن التأثير في هذه الحالات يقع على مصون أكثر مما يقع على نوع أدبي أو أسلوب . يقع على فكر مدمي أكثر مما يقع على شكل هي . ولكن من الناحية المسحية يرى من الصور أن فصل التأثيرات الفنية عن التأثيرات اللغوية ، متعطل - في حالة دراسة السردية مثلاً - أهمية فرويد وشاركو عن أهمية أنيم فون أوم ولونريامون

ولا نود أن نغم هذا الفصل قبل أن نتعرض لتقييم جليل لما يمكن التعرف عليه من تأثيرات في العمل الفني نفسه ، ونتناوله بالنقد عند اللزوم . فهذا العالم الأمريكي يضع كل التأثيرات في مجال التراث الأدبي والثقالي . والتراث الأدبي والتضاليد الأدبية هي تلك القوالب والأنماط والمصالح وطرق العرض التي تتجاوز حدود الفردية (الصور الثابتة ، مصمون الإبلجية وشكلها ، القالب الدرامي ذو الخمسة أصول ، الشخصيات الميثولوجية أو الأسطورية الخ) أي التي ليست ملكاً - أو لم تعد ملكاً - لشاعر معين يعتبر محترفاً لها ، بل هي ملك عام ، وقد أصبحت بالنسبة لشعراء المنتسبين

ويتلخص رأينا في التأثير في تعريفنا للتأثير بأنه جزء هام يمكن التعرف عليه من أجزاء عملية تكوين العمل الأدبي - وحياة الأديب وعمله موجودان على مستويين مختلفين من الواقع - ومادامت التأثيرات تعمل تماماً على المستوى الأول فإنها تعتبر تحيزات فردية ذات طبيعة خاصة ؛ لأنها تمثل بوعاً من التمثل في كيان المؤلف أو من التعديل المدخل عليه لتو المناسبة التي تتيح مثل هذا التغيير ؛ لأن نقطة الانطلاق بالنسبة إليها تتمثل في الشعر الموجود سابقاً ، ولأن التأثير الذي تحدثه - مهما كان طفيفاً - يؤثر تأثيراً لا يحصى عنه على المراحل التالية من تكوين القصيدة ؛

وهكذا فإن (جوين) يهتم التأثير على أنه عملية سرية ولا يعتبر التأثير بمثابة نتيجة أو بمثابة الناتج عن عملية السريان . ولكنه يخطئ . عندما يتحدث في هذه الظروف من التأثير بوصفه المخرجه الذي يمكن التعرف عليه من أجزاء عملية تكوين العمل الفني ، فالأمثلة التي يوردها نفسها تبين بوصفها ما بعده وصريح كيف أن عالم فقه اللغة لا يستطيع أن يتخذ إلى داخل العمل التكوين الفني إلا نادراً . وإذا كنا نمثل أحياناً في سيرة الشاعر على بيانات تعتمد عليها في تحديد التأثير ، فإن ذلك يتم بالصدفة البحتة .

أما أن المشكلة التي يثيرها (جوين) هي في حقيقتها مشكلة تتعلق بالمنطق أكثر مما تتعلق بفن الشعر ، فهذا ما نستنتج من ملاحظة كتبها هذا العالم الأمريكي رداً على (هاسكل بلوك) يعترف فيها بأنه من الصعب تحديد اللحظة بدقة ، اللحظة التي يصبح فيها العمل الفني مستقلاً عن مبدعه ويكتسب حيوية جديدة خاصة به ؛ من الصعب أيضاً تحديد النقطة التي تحدث عنها الانطلاقة الكلية ، ويتوقف عليها قانون السببية .

وقد ارتكب جوين أخطاءه محاولته وضع دراسة للتأثير الأدبي على قاعدة جديدة خطأً مبدعاً يجعل البناء الذي أقامه يترشح من أساسه ، فهو يبنى على القراء (وعلى نفسه فيعتقد) أن هذا الشيء الذي يسميه تأثيراً ، والذي يريد الحفاظ عليه موضوعاً للبحث العلمية ويريد حمايته من الهجوم والنقد ، شيء يعرف باسم آخر هو « الإلهام » . إلا أنه يتحدث أحياناً عن « سمات إبداعية » يوشهد بالباحث الإسباني (أمدو أوسو) الذي يقول : « إن النتائج الأدبية تتصل بعملية الإبداع على هيئة سمات حاضرة وعلى هيئة ردود فعل » .

والحق أن الإبداع من مسائل علم النفس ، وهو - من حيث هو - قبل ينصب على الشاعر - يتعرض وجوداً مسبقاً لخبرة شخصية تترك على صيل الاستثناء آثاراً مرئية . الإلهام هناك حيث يجدد للمجدون باعتباره موهبة إلهية ، ويحيطونه بهالة قلمية . الإلهام حسب الاستخدام اللغوي هو هذا العنصر الفني الذي لا يمكن قتله ولا التحدث عنه . الإلهام هو تلك النقطة التي يوضع فيها كيان العمل الجاري إبداعه ، ومضة كالبرق تظهر من بين كمية المواد الممكنة وإمكانات التشكيل المتاحة . ولما كان الإلهام شيئاً كثيراً ما يتسنى إلى ما هو خارج الأدب - فالإلهام يختص هؤلاء من الرسم والموسيقى

إلى مجال ثقافي واحد بمثابة طبيعة ثانية إن صح هذا التعبير.

ومعروف (الدريديج) عناصر التراث Tradition والتقاليد Konvention بأنها «التشابهات بين الأعمال التي تكون جزءاً من مجموعة كبيرة أو الأعمال المتشابهة التي ترتبط معا برابط تاريخي وزمني وشكل عام». أما (جوين) فيرى أن التراث مترادف مع التراث الثقافي متناهية :

«إن الإنسان يميل إلى اعتبار التراث شيئاً تزامياً ، والتقاليد شيئاً تابعياً . فالمجموعة العنصر التراثية تكون المصنوع الملموس لجبل بعينه ، والسجل الذي يضم الإمكانيات التي يشترك فيها الكاتب مع منافسيه الأحياء . أما التقاليد فتتضمن استمرار بعض العناصر التراثية لعدد من الأجيال ، كما تتضمن فكرة تنافس الأدياء مع أسلافهم . ويختلف البرنامج الأدبي أو المنشور الأدبي عن التراث والتقاليد في أنها من عمل فرد واحد أو مجموعة من الأفراد عن وعي وقصد ، انجذاباً إلى هدف محدد ، في حين أن التراث والتقاليد حارة عن أشياء لا يمكن أن نقول إنها تعمل عملها عن قصد .

ويسأل (جوين) سؤالاً لا يقوم على البلاغة أولاً يقوم على بلاغة وحدها هو :

«هل كان مفروضاً على الشاعر في عصر الرينسانس أن يقرأ بتراركا ليكتب صوناتا بتراركية ؟ » . ولا كانت الإجابة طبعاً بالنفي . فإن (جوين) يستنتج أن العناصر التراثية ليست عناصر تقنية فقط ، بل هي أيضاً تأثيرات جارية أساسية . «وليس لنا اعتراض كبير على هذا التفسير ، ولكننا نسأل : ألا يخلينا هذا التفسير من مهمة البحث الدقيق في كل حالة فردية عما إذا كانت التأثيرات المماثلة تكفي لشرح التوافقات الموضوعية أو الشكلية ؟ »

نقد بين نقدنا لمقالة (جوين) أن محاولة الاستعانة بمجدلية الإلهام والتراث والتقاليد لحل مشكلة التأثير الأدبي وإنقاذ العمل الفني من

حيث هو فكرة روجيه ، محاولة محكوم عليها بالفشل والتسليم على صخور المصطفحات . ولقد حاول إيهاب حسن في الوقت نفسه - دون الدخول في مقولات سيكولوجية - أن يحل المشكلة من أساسها ، وهو يعتقد أنه قد برهن في مقاله - «مشكلة التأثيرات في تاريخ الأدب» في الطريق إلى تعريف - على أن مفاهيم التراث والتطور تمثل في أغلب الحالات بدلاً متابياً لمفهوم التأثير في وسط في إطار كامل للآداب . ويتبنى أد تنبه إلى أن (إيهاب حسن) يضع كلمة تطور بدلاً من كلمة تراث أي أنه يُجمل التجاور التزامي إلى تابع زمني .

ولقد نجح (إيهاب حسن) فعلاً بفضل تأملاته العميقة المستتبعة في حل العقدة المتشابكة التي تضم خيوطاً كثيرة متداخلة ، لاجتماع تحت اسم «تأثير» ، بينا حاول (جوين) أن يقطع العقدة ، فلم يوفق . ومن الطبيعي أن إيهاب حسن لم يصل إلى ما وصل إليه دون تعديلات ، فقد كان ناعم شيء بالنسبة إليه هو أن تطابق تأملاته للمعلومات التاريخية والسريّة والاجتماعية بل الفلسفية الكثيرة . ويصل العالم إلى اللزوجة عندما يرى أن التأثير في وسط هذا الإطار الشمولي ليس سبباً وتشابهاً بحتاً في الوقت المناسب «أي أن التأثير عبارة عن روابط واقعية ليس علينا أن نصورها مثل التشابهات المحورة ، بل نصورها على أنها شبكة من الإحداثيات ، يدخل بعضها مع البعض الآخر في علاقات متعددة وتشابهات كثيرة تعمل في تناغم تاريخي ، ... أي تعمل من خلال إطار من الاضطرابات التي تفرضها كل حالة فردية على حدة » . هذا التعديد الذي يتناول المفهوم الأساسي هنا هو بمثابة رد مسبق على محاولة (جوين) الفاشلة حل مشكلة كبيرة بحلول بسيطة . فليس من الممكن إعادة تكوين السلسل (أ) - (أ ١) - (ب) - (ب ١) كاملاً بعمر ثورات إلا إذا حافظنا على التوازن بين العلاقات الخارجية والعلاقات الداخلية ، وحافظنا في الوقت نفسه على التوازن بين التأثيرات النوعية من ناحية وعناصر التراث العامة والتقاليد من ناحية أخرى .

ترجمة : مصطفى ماهر

المراجع :

- Ithab Hassata. The Problem of Influence in Literary History Notes Towards a Definition. in American Journal of Aesthetics and Art Criticism 4 (1955).
- Anna Bulakum. Influence and Literary Fortune: The Equivocal Junction of Two Methods. in YCGL II
- Haskell Black. The Concept of Influence in Comparative Literature. in YCGL 7 (1958)
- Claudio Guillen. The Aesthetics of Influence: Studies in Comparative Literature in Proceedings II. Bd I

- J.T. Shaw. Literary Indebtedness on Comparative Literature, in S-F
- Robert Escarpit. Sociologie de la littérature Paris Presses Universitaires de France. 1960.
- Creative Treasures a Key to Literature. in YCGL 10 (1961).
- Claudio Guillen. Literatura como sistema... in Filologia Romanza. 4 (1957)

مفهوم التأثير في الأدب المقارن

سمير سرحان

ما من مفهوم من مفاهيم الأدب المقارن حيز الدارسين والقياد مثل مفهوم «التأثير» Influence وهناك خلاف واسع بين دارسي الأدب المقارن حول معنى هذا الاصطلاح واستخدامه . بل حدود دراسات لتأثير ذاتها . مما نتج عنه لطرف كبير في المواقف النقدية . بفرواح بين الرفض التام لفكرة «التأثير» . إلى قبول ما يسمى بدراسات «التوازي» parallel studies ويصل الأمر إلى درجة أن بعض كبار علماء الأدب المقارن يحيطون بين دراسات التأثير ودراسات الاستقبال . أي تلك الدراسات التي تعنى باستقبال العمل الأدبي ودراسة خارج حدود لغته القومية . فرى فإن تيجم . مثلا . وهو أحد كبار المطربين للأدب المقارن . بل رائدهم جميعا . يقول بأنه «في التطبيق» يجد أن دراسة تأثير كاتب ما في بلد أجنبي . يربط ارتباطا وثيقا بدراسة استقبال أعمال هذا الكاتب وثقافتها في ذلك البلد الأجنبي . حتى إنه يصبح من المستحيل في أغلب الأحوال الفصل بين الإثنين^(١) . أما جويار فيتفق مع فان تيجم في النظر إلى «التأثير» بوصفه واحداً من عدة ظواهر أدبية . يجب دراستها في إطار «استقبال أعمال الكتاب»^(٢) «خارج حدود بلادهم» ولهذا يجدد بلرح دراسة ظواهر أدبية مثل عبادة روسو . أو أثر الدراما الشكسبيرية على الرومانسيين الفرنسيين . أو انتشار أفكار قوثير في أوروبا . وهي جميعا دراسات تقع في نطاق «الاستقبال» - بله بدرجتها تحت دراسات التأثير أما ح م كاريه . وهو أحد الدارسين الكبار للأدب المقارن من المدرسة الفرنسية . فليق ظلالا كبيرة من الشك على حدود دراسات التأثير . ويصفها بأنها «غالبا ما تكون خداعه أو على أقل تقدير . صعبة التناول»^(٣) وهو بهذا يريد أن يوحي إليها أن ميدان دراسات التأثير برمته هو ميدان لا يمكن أن يصل فيه الدارس إلى شيء من اليقين العلمي . ويجب الكف عن البحث فيه والاستعاضة عنه بدراسات الاستقبال

العلاقات الأدبية بدءا من العلاقات القائمة على الصداقة المحضة وانتهاء بالعلاقات القائمة على حقائق ثابته . وبين هذين الصنفين عدد آخر من العلاقات الوسيطة»^(٤)

ومع ذلك فإن المناقشة الواسعة التي تدور حول مفهوم التأثير إن

ومن جانب آخر . يشعر بعض الدارسين أن مفهوم «التأثير» هو مفهوم قصاص في حد كبير حيث يمكن استخدامه . أو إساءة استخدامه . في دراسة دوائر واسعة من العلاقات الأدبية . فحدد لدريس الأمريكي . المصري لأصل . إيهاب حسن مثلا يشكو من أنه «يطلب من مفهوم التأثير أن يبرر وجود أي نوع من أنواع

المهجين اختلافا واضحا . وفي هذا الصدد يقول هاسكل بلوك في
ردّه على ريبه وبليك .

هناك طارق جوهرى بين دراسة تأثير إيس - مثلا -
على شو من وجهة نظر مقارنة ، ودراسة تأثير
وردورث على شلى من وجهة نظر دارسى الأدب
الإنجليزى فى الحالة الأولى على دارس الأدب المقارن
أن يتناول الموضوع فى شمولية وعمق يحسن من تمكن
بالسبة له أن يوضح جانب هذه العلاقة ودلالاتها
بالسبة لمن الدرهما وتاريخها معا^(١٠)

وفضلا عن ذلك فإن بلوك يبين بحق أن دراسة التأثير داخل أدب
قومى معين لا تستطيع أن تحيط بالمطور الأشمل لتقاييد أدبية
والأجناس الأدبية التى هى ، بطبيعتها ، ليست ملكا لأدب قومى
واحد .. ولهذا بالرغم من أن دراسة تأثير مالارميه على بول فانيورى
مثلا تقع فى نطاق الأدب الفرنسى ، فإننا إن تناولنا مثل هذه
الدراسة من منظور دارسى الأدب المقارن ، فسوف نكشف بـ بكثير
عن الحركة الزمنية ، بوصفها حركة من حركات الأدب الأوروبى ،
أو بالأحرى ، كجزء من الأدب العرفى ككل^(١١)

وهناك خطأ آخر ينشأ عن الخلط بين دراسات التأثير ودراسات
الاستقبال . فالمدرسة الفرنسية فى الأدب المقارن تعتبر هذا الميدان
كما يقول هرى ريمالك ، ميدانا للدراسات التاريخية وليست الدراسات
الجمالية أو النقدية . وأنه - أى الأدب المقارن - يجب أن يهتم فقط
بـ"العلاقات الثابتة" أى العلاقات الحقيقية الواضحة التى يمكن التحقق
من وجودها بين الأدباء والأعمال والقراء والمتلقين من جنسيات
مختلفة^(١٢)

وقد أدى إصرار دارسى الأدب المقارن الفرنسيين على "العلاقات
الحقيقية" إلى نشوء مفهوم للتأثير ، يحتم وجود علاقات ثابتة بقبنا ،
يمكن البرهنة على وجودها بالدليل للمادى القاطع بين الكاتب المؤثر
والكاتب المتأثر أو الأعمال الأدبية ، وهذا فإن المدرسة الفرنسية تعتبر
دراسات التأثير جزءا لا يتجزأ من استقبال الكاتب أو أعماله فى بلد
أخرى ، إذ إن هذه المدرسة تعتبر مهمة دارسى الأدب المقارن
اصطباذ جميع أنواع المعلومات ، ولوشائع ، وخطابات المتبادلة
والاتصالات الشخصية التى تثبت وجود التأثير على وجه يقين

وهذا المنهج من مناهج دراسة التأثير بجبل . كما صوضح به
بعد ، إلى تجاهل القيمة الحتمية للعمل الذى من أجل لتوثيق تاريخى
الذى يأخذ فى اعتباره ، بالضرورة ، استقبال أعمال الكاتب المؤثر فى
بلد أجنبى معين . ولهذا نجد فإن تبحر . وهو من ثمة المدرسة
الفرنسية فى الأدب المقارن ، يصر على أن دراسات التأثير لا يمكن
فصلها عن دراسات الاستقبال . ولكنه يلاحظ فى الوقت نفسه أننا
يجب أن نقصر استخدام هذا الاصطلاح (التأثير) على دراسة
المؤثرات والتغيرات التى يخضع لها عمل كاتب معين عندما تنشأ بينه
وبين كاتب آخر من بلد أجنبى علاقة أدبية^(١٣)

وبمثل الزم إلى الاعتقاد بأن الرائد الفرنسى الكبير فى تعريف

دلت على شيء . هى تلك على الأهمية القصوى لهذا الميدان من
مبادئ البحث فى الأدب المقارن . والحقيقة أن الأدب المقارن عندما
شأنه من فروع التاريخ الأدبى يتناول العلاقات المتبادلة بين أكثر
من أدب قومى ، كان مفهوم التأثير أحد المفاهيم الرئيسية فى هذا
الميدان الجديد من مبادئ الدراسات الأدبية ، وكما يقول البارون
لأمريكى هاسكل بلوك

« فى ضوء طبيعة الدراسات المقارنة فى الخمسين سنة الماضية ،
يصبح ما فعله جوستاف رودلر فى مناقشته لأساليب البحث
نقدى ، عندما سوى بين الأدب المقارن ودراسات التأثير ، معهما
ومبرزا ، وهو أحد أساليب الدراسة الأدبية المستفاد من دراسة
التاريخ القومى لأدب ما . ويمكن أن ننتج أى صفحة من صفحات
كتاب بلاندنجيه وفريدريش المسمى «تت مراجع الأدب المقارن» ،
سذكر الدور الرئيسى الذى تلعبه دراسات التأثير فى هذا
الميدان »^(١٤)

ويهدف هذا المقال إلى دراسة الجوانب المختلفة لفكرة «التأثير»
فى الأدب المقارن ، محاولا تشخيص المشكلة والوصول إلى تعريف
جديد ، أو بالأحرى إعادة تعريف ، لدور التأثير فى الدراسات
المقارنة . ولذلك يجب فى بداية الأمر أن نزيل من طريقنا بعض
المفاهيم المعسومة ، وبعض الخلط فى تحديد الأمور

والخلط الأول هو ذلك الذى يحدث غالبا بين «دراسة التأثير»
داخل «أدب القومى الواحد» ، والتأثير كـ«تأثير إيس» مبادئ
الدراسات المقارنة . فكبار المدارس ، مثل ريبه وبليك ، يقولون
إنه لا يمكن أن يكون هناك فرق حقيقى بين دراسة تأثير إيس على
برناردشو ، ودراسة تأثير وردورث على شلى . ولا يوجد فرق بين
دراسة تأثير شكسبير فى الأدب الإنجليزى فى القرن الثامن عشر وتأثير
شكسبير فى الأدب الفرنسى فى نفس القرن^(١٥) . وهذا المفهوم
لدراسات التأثير يقع خارج نطاق الأدب المقارن تماما ، وذلك لأن
لأصل فى وجود الأدب المقارن ، تعريفنا ووظيفته ، هو كما يقول
هرى ريمالك «دراسة العلاقات الحقيقية بين الأدباء من جنسيات
مختلفة ، أو بين الأدباء من جانبيه وبلد أجنبى (أو بلاد أجنبية) من
الجانب الآخر»^(١٦)

وبالرغم من أن قضية العلاقات الحقيقية الواقعية هى من القضايا
التي يندور حولها النقاش الواسع عند تحديد مفهوم التأثير ، كما
سأحاول أن أبين فى هذا المقال ، فإن مفهوم التأثير ذاته يدرس
مستقلا وجود علاقة بين كاتبين أو عملين أدبيين يتسمى كل منهما إلى
أدب قومى يختلف عن الآخر . والأمر هنا لا يقتصر على مهجين من
مناهج البحث ، يتميز أحدهما عن الآخر بأنه يدرس أعمالا مكتوبة
سنتين مختلفتين مما يشجع الدارس على تناول دور الخارج
نوعى^(١٧) . كما يقول الدارس الأمريكى الألمانى الأصل أولريش
فديشتاين . والفرق الأساسى بين دراسة التأثير داخل أدب قومى
واحد أو بين عدة أدابات مختلفة لا يمكن فقط فى محاولة تحديد الدور
الذى يلعبه حاجر اللغة ، كما يدعى فاستاين ، وإنما يمكن فى اختلاف

السلف الذكر للأدب المقارن يعنى دراسة القيمة النوعية والجمالية التي تشأ من وجود مثل هذه العلاقة .. ومع ذلك فإن مفهوم قان نجيم لا يشمل على دراسة القيمة الجمالية للعمل الفني الذي يمكن للدارس أن يكتشف فيه دلائل على وجود تأثير على .. فهذا أبعد شيء عن تمكيره . ولذلك نجد يسارع إلى تحذيرنا من اللجوء إلى البحث المسطح عن وجود تفاصيل متشابهة في عملين أدبيين تجري المقاربه بينهما على أساس من مصادر فكرية واحدة .

وبصر ما نيجم على أن دراسة التأثير ، لكي توثق نجاحها حقاً ، لابد أن تعتمد فقط على العلاقات الشخصية الفعلية بين الكاتب موضوع المقارنة ، التي يمكن إثباتها بالوثائق والأدلة . وهذا لا يتأتى ، مرة أخرى ، إلا بمحاولة الدارس أن يتتبع مصير العمل الأدبي واستقباله في بلد أجنبي .

وهذا الخلط بين دراسات التأثير والاستقبال يحو نحو تجاهل الفرق الأساسي بين الكاتب المؤثر والكاتب المتأثر . ويوضح أولريش فابشتاين الفرق بين دراسات التأثير ودراسات الاستقبال بشكل محدد ، حين يقول إن دراسات الاستقبال تركز على الكاتب المؤثر وليس على الذين يتأثرون به أو بأعماله . ولذلك فإن هذه الدراسات لا تهتم بالقيمة الجمالية للعمل الأدبي وإنما تهتم في معظم الأحيان بدراسة الظاهرة الأدبية على المستوى السوسيولوجي والبيكولوجي والعرفي ، بل الإحصائي . ووحدة هذه الدراسات ، بوجه عام ، تعتمد على وحدة الكاتب المؤثر الذي تؤثر شهرته وسمته في أدب أجنبي على جميع هذه المستويات^(١٢)

ومن الجانب الآخر ، فإن دراسات التأثير تهتم أساساً بالكاتب المتأثر في محاولة لتتبع مصادر لخلق المصوغ وهي مهمة تعتمد أساساً على المقاييس النوعية (أو الجمالية) بدلا من المقاييس الكمية (التي تعتمد على جمع المعلومات والحقائق والدلائل)^(١٣) . ويقول ج . ت . شو إن المقاييس الكمية التي تستخدم في دراسات الاستقبال تنحصر في البحث في « تعليقات الصحف والمجلات الأدبية » ، و« ذكريات الشخصية » ، وكذلك في الإشارات والتلميحات التي نجدها في الأعمال الأدبية ذاتها . ويمكن قياس الاستقبال أيضا بإحصاء مبيعات أعمال الكاتب موضوع الدراسة في البلد الأجنبي ، وعدد الطبعات التي تنشر من كتبه وحبسها في ذلك البلد ، وكذلك بعدد الترجمات التي تترجم لأعماله إلى لغة ذلك البلد الآخر^(١٤) . وبمضي ج . ت . شو قائلا

« علينا أن نفرق بشدة بين استقبال كاتب أو أعماله في ثقافة قومية معينة ، وبين التأثير الأدبي . وذلك بالرغم من أن الاستقبال على وجه التأكيد ، يمكن أن يبيّن الدوافع أو الوسائط التي تؤدي إلى حدوث التأثير ، ويمكن أن يصبح كاتب من الكتاب شديد الشهرة في بلد آخر ، لكنه لا يمارس تأثيرا ذا بال في أدب ذلك البلد »^(١٥)

وتوضح الأستاذة م . بالاكيا في معرض مناقشتها للفرق بين

التأثير والاستقبال بوصفها مفهومين مختلفين من مفاهيم الأدب المقارن ، كيف أن استقبال العمل الأدبي ، لكي يصبح تأثير حقيقيا ، لابد أن يمر بعدة مراحل حتى يصبح - في نهاية - جزءاً لا يتجزأ من ديكالكتيك الإبداع الخالص . وفي هذا الصدد تستشهد الأستاذة بالاكيا بالمثال الشهير ، وهو تأثير الكاتب الأمريكي إدجار آلان بو على بودلير ، بوصفه دليلا ماديا على الفرق الجوهرى بين استقبال كاتب ما ، أو تيار أدبي ، وبين تأثير أساسي حقيقي . فلا يمكن مثلا أن تعتبر ترويج مدام دي ستال للرومانسية الألمانية في فرنسا مصيدا لفكتور هوجو ومستبدل وعبرها من « الرومانسيين » الفرنسيين ، الذين كانوا يهدفون إلى تحرير الأدب الفرنسي من التقاعد الكلاسيكية - لا يمكن اعتبار ذلك الجهد الذي قامت به مدام دي ستال من قبل تأثير الرومانسية الألمانية على الرومانسية الفرنسية ؛ فمثل هذا الجهد ينلج على وجه الدقة تحت دراسات الاستقبال ، وم تصح الصورة الألمانية مثلا ، وعبادة الأشياء العريية التي تنير الدهشة والعجب ، في تناول شاعر مثل بودلير ، إلا بعد مراحل طويلة . وعندما تأثر بودلير بها جاء التأثير من خلال وسيط ثالث هو إدجار آلان بو . ونسهي أنا بالاكيا إلى القول بأنه في هذه الحالة

« لكي يحدث التأثير ، كان لابد للاستقبال الأدبي أن يمر عدة حدود ومراحل . فتقبل أولا في مثاب إيمرسون التي لم تكن تناسب الميول الفرنسية بنفس قدر عدم تلاؤم المزاج الفرنسي مع الرومانسية الألمانية في صورتها الأصلية . فجاء إدجار آلان بو ليصبح تعبيرا عن النسخة الأمريكية من الرومانسية الألمانية بشكل أثر على مستقبل الشعر الفرنسي^(١٦) » .

وقبل أن ندخل في صميم موضوع هذا المقال ، علينا أيضا أن نوضح جانباً آخر من جوانب الخلط بين دراسات التأثير وغيرها من الدراسات ، وهو الخلط القائم بين التأثير ودراسات المصادر . فعلى ما يحدث الخلط بين اصطلاحى « التأثير » و « المصادر » سبب انشغال هذين النوعين من الدراسات الأدبية على علاقة بين مرسل ومستقبل ، أو مؤثر ومتأثر . والفارق الجوهرى بين دراسة التأثير ودراسة المصادر يكمن في طبيعة المادة المؤثرة وأسبوب استخدام هذه المادة من قبل الكاتب . فيمكن للكاتب أن يستخدم مادة من التاريخ أو مصادر أخرى ليصنعها تفاصيل عمله الأدبي . خاصة فيما يتعلق بأحداث الحكمة . وتصبح مهمة الباحث في المصادر العثور على الوثائق أو الأماكن أو الأصول التي استقى منها الكاتب هذه المادة . وبمعنى آخر نجد الباحث هذه الأصول أو « المصادر » نهى مهمته .

وبالإضافة إلى ذلك ، فإن دراسة المصادر تتول مادة غير أدبية في حد ذاتها وإن كانت تشكل موضوعا . أو جزءا من موضوع العمل الأدبي . وهكذا نجد أن تاريخ هولشيد مثلا ، أو حكايات بوكاشيو ، أو ترجمة بلوتارك لحياة عظماء الرومان تشكل مصادر الحكمة في بعض مسرحيات شكسبير . كما أن الأساطير الإغريقية تشكل مصادر ملاحم هومر والتراجيديات الإغريقية الكثرى التي

وليس من شخص إلى آخر - ويقول ج - ب - شو ، وهو من علاقة المدافعين عن الملح النقدي في دراسة التأثير .

ولابد لكي يكون للتأثير معنى ، أن يتجلى في شكل عدد داخل الأعمال الأدبية ذاتها ويمكن أن يتجلى التأثير في الأسلوب ، أو الصور الفنية أو الشخصيات نفسها ، أو اللوادر الخاصة ويمكن أيضا أن يظهر التأثير في المضمون أو الفلسفة أو الأفكار أو الروح العامة التي تسيطر على عمل أدبي بعينه ^(١١٧) .

وطبقا لهذا الرأي ، فإن دارس التأثير لا يسعى أن يحاول فقط تتبع العلاقات التي يمكن إثباتها وبرهنة عليها بالبدليل لنادي بين الكاتب المؤثر والكاتب المتأثر ، ولكن عليه أيضا أن يستخدم المقاييس النقدية لتقييم ما قد بطراً على العمل الفني من ثمرات عندما يكون صاحبه على اتصال بالأعمال الفنية لكاتب آخر .

وقد نشأ عن الملح القائم على دراسة الأصول التاريخية للتأثير والعلاقات العملية بين الكتاب عدة مشكلات - حدد برنيس الملح النقدي عاماء باعتباره مهجاً عبر دى جردى في دراسة سأنير ، ول هذا الصدد يقول إيباب حرس :

« هناك تفسير حديث بصر على أن المجال الصحيح للدراسات التأثير هو شخصية الكاتب وبمقاييسه كإسان . أما دراسة أعماله الأدبية فيجب أن تقع داخل نطاق التقاليد الأدبية وحدها ، التي لا تحكمها سوى مقاييس النقد الأدبي ، تلك التي تعتبر العمل الفني كأنه مستقلاً بذاته » ^(١١٨) .

وببدو من هذا الكلام أن إيباب حرس لا يؤيد دراسات التأثير التي تعتمد على العلاقات بين الأعمال الفنية ، إذ يجده بصري نفس المقاب على أننا ، لا نستطيع القول بأن هناك عملاً فنياً قد تم عمله آخر دون وسيط بشري .

وهذه الحجة التي يسوقها إيباب حرس هي ، بطبيعة الحال ، حجة يمكن الدفاع عنها ، لكنه يتجاهل فيها حقيقة مهمة ، وهي أن التفرقة بين المهجين هي مشكلة من مشكلات منهج البحث ، فالقول بأنه لا يمكن حدوث التأثير إلا من خلال وسيط بشري (أي الكاتب نفسه) هو محاولة لخطأ الأمور - بحيث يفرق الباحث في اللعب بالألفاظ والتعريفات دون دخول حقيق في لب المشكلة .

وحجر الزاوية في منهج البحث في الأصول هو النظرية الفرنسية القائمة على العلاقات الحقيقية rapports de fait أو ما يسميه الأستاذ الأمريكي الكبير هاري ليفين « بالعلاقات الخارجية » ^(١١٩) - بين الكتاب ، وهو مفهوم التأثير الذي يعتمد على البحث في العلاقات التي يمكن البرهنة عليها بالوثائق والأدلة بين الكتاب ، والذي ينتهي إلى إثبات حقائق ومعلومات محددة . وهذا المنهج يتعارض بشدة مع منهج النقد الحديث الذي يقضي بضرورة تقييم العمل الفني ككيان قائم بذاته ، ومستقل عن حياة الكاتب أو شخصيته .

كما إسحقوبوس وسوفوكليس ويوريديس ولذا فإن مفهوم « المصادر » هو جانب من جوانب التاريخ الأدبي ، وتندرج دراسات المصادر مباشرة في مجال دراسة تاريخ الأدب . ومن الجانب الآخر نجد أن دراسات التأثير لا تتناول فقط « موضوع » العمل الأدبي أو التفاصيل غير الأدبية المستقاة من مصدر معين سواء كان التاريخ أو غيره ، لكن دارس التأثير يتعدى ذلك إلى تقييم استخدام الكاتب لهذه المادة الأولية في عمله الأدبي .

ولذلك نجد دارساً كبيراً مثل شو الذي سبق الإشارة إليه يتحدث عن التأثير باعتباره يتضمن بالضرورة تقييماً للشكل أو الاستخدام الخيالي للمادة الأولية المستقاة من مصدر معين . ومن الجانب الآخر كما يقول شو ، فقد يوحى للمصدر ، أو لا يوحى بالشكل الخيالي للعمل الفني ^(١٢٠) .

ومع ذلك نجد دارساً كبيراً آخر مثل أولريش فايسشتاين يقول بأنه من الصعب أن نغير تمهيراً واضحاً بين دراسة المصادر ودراسة التأثير في حالة كون المصدر نفسه عملاً أدبياً :

« في إصرارنا على مثل هذا التمييز نحاول أن نؤكد أن كلمة (مصدر) لا تعني سوى مادة أولية لم تشكل بعد في عمل أدبي . ولكننا نواجه أحياناً حاجزاً لا نهرب منها من الخط ، وهي التمازج التي يكون فيها المصدر ذاته عملاً أدبياً آخر ، أو في الحالة الأكثر شدة من الموضوعات الأسطورية أو الحكايات التي لا نعرف ، في أشد حالاتها نظرية ، سوى من خلال صورتها الشعرية .. ولكن نضع الأمر بوضوح أكثر ، نقول إن أعمال أسخيلوس وسوفوكليس ما هي إلا مصادر مناسبة لجميع ما تلاها من مسرحيات تتناول موضوعات بروميسوس أو أوديب أو أنتيجون ^(١٢١) .

والأمثلة التي يضربها فايسشتاين لا تفير في رأينا من ضرورة التفرقة بين دراسات المصادر والتأثير . فالمصادر ، حتى في أبسط صورها وأكثر مراحلها بدائية في الأساطير والخرافات ، تستخدم بوصفها مادة أولية أو موضوعاً للعمل الأدبي . أما القيمة الأدبية والجمالية المسرحية من مسرحيات أسخيلوس أو سوفوكليس فلا تعتمد ، في حقيقة الأمر ، على المادة الأولية المستقاة من أساطير بروميسوس أو حكايات أوديب أو أنتيجون . وحتى لو كان لهذه الأساطير قيمة أدبية في حد ذاتها فإن الشكل في هذه المسرحيات ، وكذلك معالجة الكاتب المسرحي لهذه المادة ، هي التي تحدد قيمة هذه الأعمال الأدبية بوصفها أعمالاً إبداعية .

وتدور المناقشة الواسعة حول مفهوم التأثير في الأدب المقارن حول مسحين مختلفين في تناول المشكلة ، الأول يتعلق بالبحث التاريخي في أصول التأثير ، والآخر منهج نقدي صرف . ويترضض المنهج الأول مسبقاً أن حركة التأثير هي من كاتب إلى آخر ، أما المنهج النقدي فيشير أن التأثير الحقيقي لابد أن يتجلى في الأعمال الأدبية ذاتها . ولذلك فإن حركة التأثير هي من عمل أدبي إلى عمل آخر

ويقول هـ. هـ. ريمك -

يرى معظم دارسي الأدب المقارن من المدرسة الفرنسية أن مسيح (القد الحبيب) بظرفه الصفة إلى العمل الأدبي بوصفه كياناً مستقلاً بذاته ، مسيح استاتيكي ، بل وحتى بالمقارنة إلى للمح القديم ، ذلك الذي مدعوه عنه ، والذي يتناول الجوانب الديناميكية لظاهرة الأدب (موتشيو ١٩٥٣). ولذلك فمن المهم أن نلاحظ أن الدراسات المقارنة الفرنسية بصفة خاصة تهتم أساساً بالمسح القائم على العلاقات الفعلية^(٢٢) .

فأصحاب المدرسة الفرنسية في محاولتهم لتحويل الدراسات الأدبية إلى «علم يعرض احترامه» تشبثوا في مجال دراسات التأثير بالأدلة التي يمكن البرهنة عليها علمياً أثناء عملية البحث ، واعتبروا أن الدخول في أي عمليات لتقييم العمل الفني جالياً ضرب من صروب الدخول في البحث عن احتمالات قابلة للصدق والكذب ، ومن ثم فهي غير علمية . ويكفي أن نورد العبارات المتحركة التالية التي وردت في كتابات أصحاب المدرسة الفرنسية في الأدب المقارن لدلّل على تمسكهم بما يعتقدون أنه الروح العلمية في البحث

لأبد لدراسات الأدب المقارن أن يكون عملية (رودبير ١٩٥٣ - موتشيو ١٩٥٩) .

لأبد أن يتناول الأدب المقارن العلاقات الفعلية^(٢٣) التأثير الثابت ، وتبادل الخطابات بين الكتاب ، والتأثيرات التي تطرأ على العمل الأدبي نتيجة للتأثير لبح (هارار)^(٢٤)

والمدرسة الفرنسية في الأدب المقارن ، بما يميل إليه من الدقة العلمية في البحث ، تنظر إلى الأعمال الأدبية بوصفها مادة أولية موضوعية للبحث العلمي . ورغم أن التعريف المشهور للأدب المقارن الذي أورده أحد أئمة هذه المدرسة وهو جان ماري كاريه هو أوضح تعبير عن الموقف الفرنسي في هذا الصدد ، فهو يصف بدقة بالغة نظرة المدرسة الفرنسية إلى دراسات التأثير بصفتها أحد وجوه التاريخ الأدبي . يقول كاريه في تعريفه

«الأدب المقارن هو فرع من فروع تاريخ الأدب . وهو يشمل على دراسة العلاقات الوجدانية بين الأمم والعلاقات الفعلية القائمة بين الأعمال الأدبية ومصادر إلهامها وحياة كتابها في أكثر من أدب قومي»^(٢٥)

وهذا التشدد العلمي من جانب أصحاب المدرسة الفرنسية يقابله محاولة دارسي الأدب المقارن من المعاصرين لتوسيع دائرة مفهوم التأثير حتى داخل حدود مسيح العلاقات الفعلية ، فالمسح الذي يؤكد ضرورة «إثبات» التأثير بالوثائق والحقائق ، أو ضرورة البرهنة على وجود علاقة سببية ، أصبح ينظر إليه الآن باعتباره مسيحاً ميكانيكياً غير كاف للإحاطة بكل الجوانب للركبة لعملية التأثير الفعلي .

ونظرة صغيرة إلى حجم المشكلات التي تعترضنا في هذا الصدد

توضح مدى أهمية النظر إليها بوصفها مشكلة مركبة ، وليست من المشكلات المسطحة التي تعتمد فقط على مجرد اصطلاح الباحث لخطابات متبادلة بين الكتاب ، أو وثائق تثبت وجود علاقة أدبية بين كاتبين ، فثلاً هناك مشكلة الديالكتيك القائم بين الأصالة والتقليد وهناك أيضاً مشكلة طوعية ووظيفة الوسائط خاصة انترجيات بين جانب ديناميكية عملية الإبداع أو الخلق الفني ذاته التي لا بد بالضرورة من أحدها في الاعتبار في أي دراسة تتأثر من وجهة نظر «العلاقات العنيفة» ويوضح شو بدقة شديدة الفرق بين «التقليد» و «التأثير» عندما يقول «في حالة لتقليد يتحل المؤلف ، بقدر ما يمكنه . عن شخصيته الإبداعية لدوب في شخصية مؤلف آخر . وعادة ما يذوب في عمل هي بعينه هذا المؤلف ، وفي نفس الوقت ينحدر من الإخلاص الشديد في اتباع جميع تفاصيل العمل ، وهو الشيء الذي تنوقه في الترجمة . ويمكن أن يكون التقليد في الأسلوب العام والطريقة المميزة لكاتب آخر دون اقتباس تفاصيل محددة»^(٢٦)

والتقليد ، في نظري ، هو محاولة إعادة صياغة لنموذج أدبي كتب أصلاً بواسطة كاتب ذي موهبة أكبر بكثير من موهبة الكاتب التقليد .

والقياس الذي تقبى به التقليد هو المقياس الكمي وليس النوعي ، فالحمد الذي يبذله دارس التقليد ينشئ في محاولة تتبع الكم المتأخوذ من النموذج الأصلي . أما في التأثير فإن المقياس نوعي ، لأننا نجد ، في معظم الأحيان ، أن للكاتب المؤثر والكاتب المتأثرهما نفس القدر من الموهبة ، وقد لا يكون الأخير أقل أصالة وقدرة من الأول .

وإذا كان بعض الدارسين يعتبرون أنه من المهم الكشف عن عناصر التأثير فإننا نعتبر أنه من المهم أكثر الكشف عن المرحلة - في العمل الفني - التي يترك فيها الكاتب عناصر التأثير ليجد ذاته وأصالة

ومن الناحية الأخرى ، فإن الكشف عن الجوانب التي يذبح بها الكاتب لكاتب آخر لا يقلل في نظري من أصالته . وشو يوضح لنا بحق أنه :

« يجب ألا نفهم الأصالة بمعنى الاختراع أو لإيمان جديد ، فالكثير من الكتاب المعظم لم ينجسوا من الاعتراف بأنهم قد تأثروا بكتاب آخرين ، بل إن الكثيرين منهم كانوا يمحرون بذلك . هؤلاء ، على ما يبدو ، كانوا يشعرون بأن الأصالة لا تكسر في ابتداء أسلوب جديد أو مادة أو طريقة جديدة . وإنما في صدق العمل الفني وقدرته على التأثير في المتلقي

فالكاتب الأصل ليس هو بالضرورة الكاتب الذي يتدع شيئاً جديداً . وإنما هو الذي يجمع في أن يوظف كل شيء لخدمته عمه الفني . وأن يجمع ما يأخذه من الآخرين سرسكة لخدمته الفني نخبها في عمله الفني»^(٢٧) .

ولقد ظلت الأصالة ، التقليد مشككته ثيبه من مشكلات

أمريكية ، وهي مدرسة ربما كان لها أصداء أوسع بكثير من المدرسة الفرنسية دأها (٣٠) .

وتقول بالاكيا إن في حالة الترجمات الفرنسية التي قام بها أندريه جند وآخرون لأعمال الشاعر الإنجليزي وليم بيت « فإنها تعبر كثيراً من النص ، مما يؤدي إلى إحداث تأثير رافعي ولكن هذه الترجمات ذاتها تصيب إصاعة جديدة على أعمال بليك وجمجم من كانت حر ورعياً من زعماء الفن الحديث بطاوع قامة مالارميه وبكاسو (٣١) » . ويعتبر التأثير غير المباشر ، وهو المفهوم الذي روج له الأستاذ شو ، أحد المفاهيم التي ترتبط بنظرية بالاكيا في تأثير التراث . فقد يد أحد المؤلفين تياراً أدبياً بتقديمه لكتاب أحسن ، كما هو الحال مثلاً في تقديم بوشكين لتراث اشاعر الإنجليزي بيرون في روس . ولكن ، كما يقول شو ، مع استمرار انتشار هذا التراث الأجنبي قد يحدث أن يأتي كاتب محلي فيصيب إليه وبزبه ، وذلك بالعودة إلى الأصل لأجنبي بحثاً عن دلالات موحية ، أو صور فنية لم يلتفت إليها المؤلف المحلي الأول . فمثلاً نجد أن ليرغوتوف تأثر بالقصص الشعرى البيروني لبوشكين ومؤلفين روس آخرين ، ولكنه رجع مباشرة إلى خصائص بيرونية أصلها بوشكين أو عدلها (٣٢) .

ويلاحظ أن كلاً من المفهومين - التأثير الزائف والتأثير غير المباشر - يعتمد على نظرية واحدة هي تشويه عمل الكاتب المؤثر ، إما من خلال الكاتب المتأثر أو الترجمة الخاطئة ، مما ينتج عنه ظهور تيار أدبي جديد تماماً .

وتحذرن أنا بالاكيا أيضاً عما نسميه « بالتأثير المجهض » . ول هذا النوع من التأثير قد يحدث أن يجذب كاتب عملاق كتاباً آخرين ، أقل منه موهبة ، فيحاولون تقليده . وقد يحدث أن تأثير هذا الكاتب العملاق يبدو كأنه قد وضع هؤلاء الكتاب على نفس مستواه من الامتياز المعنى ، ولكن لا يتم الكشف عن القيمة الحقيقية لأعمالهم إلا من خلال « البعد الزمني أو الجغرافي » . وتقول أنا بالاكيا في هذا الصدد .

« ما الذي دفع عدداً كبيراً من الكتاب لأن يلتزموا حول مالارميه في ١٨٨٠ ، أو أندريه برينون في ١٩٢٠ غير عبادة البطل ، وشهرة كاتب هو مثلهم الأعلى ، واتجاه أدبي جديد ، يعان عن نفسه ويعبرو بحركة الأدبية كالبيل المالحى ويفرق ما عداه ، لكنه لا يتعلم في القرية أو يروى . فالأفكار المبهمة كاسيل قد تعيص في قلب الكاتب والتلميذ ، لكنها لا تساعد في تنمية مواهبه (٣٣) » .

أى أنه ما كان تأثير الكاتب العملاق على تلاميذه . فإن هذا التأثير لا يبقى لمكى يتحول كل منهم إلى عملاق في مثل موهبة الأستاذ ومكانته

ويصل الآن إلى مناقشة مفهوم التأثير ذاته والمشكلات الدقيقة التي يترص لها دارسوه

يتناقص الأستاذ الأمريكي الإيطالي الأصل كلود بوجويين مشكلة التأثير الفعلي المعتمد على صلات موثوق بها بين الكتاب ، وذلك في مقاله

التاريخ الأدبي / تسيطر على النظرة النقدية التي تناقش طبيعة النص ووظيفته في فترات أدبية مختلفة وكما يقول قابستين فإن « دنانكيتك ، لاصالة والتعبيد سيطر لفترة طويلة على تاريخ الثقافة الإنسانية . وهكذا نجد أن التقليد يلقي ترحيباً ومدحاً في الفترات الكلاسيكية بينما يهاجم هجوماً شديداً في الفترات المضادة للكلاسيكية مثل النهضة والانطفاع ورومانسية ، والسرالية » (٣٤) .

ويعتبر الاقتباس الذي يعتمد على الترجمات الحرة أيضاً صرخاً من صروب لتقليد الذي يحمل في طياته درجة من درجات الأصالة . ومادة ما يقوم الكاتب بالاقتباس ليحتمل عملاً فنياً معيهاً يناسب أذواق جمهور محلي . وفي الاقتباس يعيد المؤلف تركيب اعدة وتشكيلها ، وأنجبتا الشكل المميز للمودج الأصلي بشكل يحمل هذا العمل المعنى أقرب إلى الأنماط الثقافية والحضارية السائدة في مجتمع محلي وماسباً لتذوق الجمهور في هذا المجتمع

ولذلك ففي معظم الأحيان نجد أن الاقتباس أو « الإهداء » يصل إلى حد « خيانة الفية » (trahison créatrice) التي تتحدد فيها قيمة العمل المعنى بمقدار أصالة المخذ أو المقتبس . ويلاحظ قابستين أنه في السنوات الأخيرة ، استخدم بعض كبار الشعراء الأمريكيين ، مثل روبرت لويل ، شكلاً غير عادي من أشكال الخلق الشعرى ، أدخلوه هم أنفسهم في عداد التقليد . ويدخل في عداد ذلك أيضاً إهداء إزر باوند وبريخت للشعر الصيني الذي اعتمدوا فيه على الترجمات المتاحة ، وأخرجوا لنا أعمالاً غاية في الأصالة (٣٥) .

وقد جذبت أنا بالاكيا أنظار دارسي الأدب كلفارون إلى حقيقة مهمة ، هي أن الترجمات تلعب دوراً أساسياً في إحداث ما أسمته بالتأثيرات « الزائفة » ، فالتأثير يمكن أن يشوه طبيعة العمل المعنى الذي يقوم بترجمته عن لغة أجنبية بشكل جذري . وقد يحدث أن يشأ تيار أدبي كامل على أساس من هذه الترجمة الخاطئة أو المشوهة لعمل الأصل .

ونصرب الأستاذ أنا بالاكيا مثالا على ذلك بالترجمات الإنجليزية لأعمال بودلير التي أعطتها صيغة الشعر الرمزي الخاص وبما تسبب في ظهور مدرسة بأكملها للشعر الرمزي في إنجلترا وأمريكا تقول بالاكيا

بالرغم من أن هذه الصيغة (الرمزية) في الأصل تأتي في المدرجة الثانية من الأهمية ، فإن الترجمة الخاطئة اكملت وجودها من خلال استخدام المفردات التي تعتمد على تاذل التجسيد والتجريد مما أعطى الانطباع بوجود تناقض بين التراث والموضوع ، وهو التناقض الذي يشتمل عليه المفهوم التالي للوجود - وذلك بدل أن تؤكد الترجمة وجود الوحدة الجوهرية للوجود ، وهي الوحدة التي تشكل عنصراً جوهرياً في شعر بودلير . ولذلك فإن الترجمة ، وليس الأصل ، هي التي ساعدت على ظهور مدرسة رمزية إنجليزية وأخرى

المهام من «جاليات دراسات التأثير في الأدب المقارن» (٣٢) ، وهو من المقالات الرئيسية في المناقشة الدائرة حول مفهوم التأثير ومن أهم ما معه جوهر في هذا المقال هو أنه لم يقصر التأثير الفعلي على المفهوم المألوف لضرورة وجود براهين وأدلة ثابتة على العلاقة بين الكتاب ، وهو المفهوم الذي تبناه المدرسة الفرنسية المترتبة ، وإنما تعدى ذلك إلى مجال أوسع هو البحث الميكولوجي . في بداية المقال يحاول جوين أن يجد حلاً لمشكلة حدوث التأثير ، وذلك بأن يسأل سؤالاً أساسياً

«عندما تحدث عن تأثير في كتاب ما ، فهل تقرر هنا حقيقة سيكولوجية أو حقيقة أدبية (أو أننا نجرى وراء الحقائق البيوجرافية ؟)» (٣٣)

ويعرض جوين في الإجابة عن هذا السؤال بأن يضع المشكلة كلها في إطار أسرار عملية الخلق الفني ، فيفرد ابتداءً بين وجهي نظر في عمية الخلق الفني : أولاً الفكرة التي سادت في القرن التاسع عشر بأن الأدب هو عملية إعادة تنظيم الخبرة الإنسانية في عمل هي ، وثانياً فكرة الخلق المطلق (أو الخلق من العدم) (creatio ex nihilo)

وفي مناقشة الفكرة الأولى يعرض جوين على الرأي المؤيّد على أفكار تين Taine ، القائل بأن تحويل الخبرة الإنسانية إلى فن يتم داخل نفس الإطار ، أي أن كلا من الخبرة الإنسانية التي تمثل بذرة العمل الفني والعمل الفني ذاته يتساوى كلاهما من ناحية النوع ، أما عملية تحويل الخبرة الإنسانية إلى عمل فهي فيصحبها تغير كامل في النوع : «فالخبرة من نوع من أنواع الحقيقة إلى آخر هو كل ما يتبع فكرة الخلق ، وهو الإنجاز الذي يحصل عليه الفنان».

من خلال عملية التحويل هذه يستطيع الفنان أن يظهر إلى الوجود عملاً جديداً مستقلاً بذاته ، وهو يصنع العمل الفني من حقيقة موجودة مسبقاً في الواقع ، وهذا مؤكد . ولكن هذه الحقيقة هي جزء من الحياة وليست كعمل الإطلاق ، جزءاً من الفن . وهذه الخبرة الواقعية تظل دائماً مفصولة عن العمل الفني في صورته النهائية بمقدار الفرق بين علة وجود الخبرة الحياتية والعمل الفني ، أو بما يمكن أن نسميه الفجوة الأبطولوجية (٣٤) . ومن الناحية الأخرى فإن الخلق من العدم (creatio ex nihilo) هو صوب من صروب المستحيل ، ولذلك فهو أمر يجب استبعاده من المناقشة تماماً

ويصف جوين عملية الخلق الفني بأنها عملية إحلال محل فيها «عمل الفني الجديد محل الخبرة الحياتية أو حتى التقاليد الأدبية ذاتها» إلى شكلت بذورته الأولى .

«فالشاعر الجديد قادر أن يجعل عمله محل محل الخبرة الحياتية ولأعماله أهمية السابقة لعمله .. والفصيلة هي نتيجة لخبرة إنسانية حل محلها شيء جديد هو العمل الفني» (٣٥) ويعتمد مفهوم جوين لطبيعة العلاقة بين حياة والفن إلى حد كبير على نظرية النقد الحديث في استقلال الفن عن الحياة ، وهو ما يدفعه إلى رفض مفهوم

«الاتصال» transmission الذي يصر على أن التأثير يعني «انتقال الأشكال والموضوعات الأدبية من عمل هي إلى آخر» (٣٦)

ويعترض جوين على مفهوم الانتقال ، على أساس أن هذا المفهوم يتجاهل الأسرار السيكلوجية الدقيقة لعملية الخلق الفني . وسيل تأكيد المسج الميكانيكي الذي يعتمد على البحث الوثائقي عن دلائل موضوعية ثابتة بالبرهان لحدوث التأثير

وهذا عن ذلك فإن نظرية الانتقال في رأي جوين تعترض أن التأثير يلعب دوراً أكبر بكثير من حجمه الحقيقي .

ولذلك نجد أنه يقرر أن دراسي الأدب المقارن الذين يستخدمون هذا المسج الميكانيكي «يبالغون في تقدير أهميته في الفن» لأهم يفترضون أن التأثير عامل أساسي في الخلق الفني (٣٧) ويرفض جوين أيضاً فكرة الانتقال ، لأنها تؤدي إلى الخلط بين التأثير الحقيقي والتشابه في بعض جزئيات النصوص : «بما أن مفهوم الانتقال يفترض أن التأثير يؤدي إلى وجود عناصر في العمل ذات مشابهة لعناصر في العمل» أ ، فإن هذا يعني أن كلا من التأثير والتأثر شيء واحد» (٣٨)

وتعتمد الحجة الأساسية التي ساقها جوين في مقاله على التفرقة الجذرية بين التأثير الفعلي الذي يتم إلى مجال الخبرة النفسية ، والتشابهات بين النصوص التي تتعلق بحقيقة الخلق الأدبي ، أي تلك التي تدخل في العمل الفني كجزء من مكوناته ، بوصفه كائن عضوياً قائماً بذاته . وطبيعة الحال فإن هذه الحجة التي يسوقها جوين لها ما يبررها . ذلك أن أية مادة أولية موضوعية للتأثير تمر أثناء عملية الخلق الفني بتحويلات معينة ، تجعلها تدخل كجزء لا يتجزأ في نسج العمل الفني الجديد ، ويريد جوين بهذا أن يؤكد أن التأثير لا يمكن دراسته داخل مجال النقد الأدبي أو علم الجمال وكما يقول فايسشتاين فإن جوين «يستبعد هذا الاصطلاح (التأثير وما يشتمل عليه) من مجال علم الجمال» ويريد أن يحده بحدود العمليات النفسية فقط ، باعتباره يمثل صلة واهية بين العمل الفني الجديد الذي يتميز بالأصالة ، والمصدر الذي يستق منه الكاتب بعض مكونات هذا العمل» (٣٩)

ويعتقد جوين أنه لا يمكن تحديد التأثير بمقارنة بسيطة بين العمل (أ) والعمل (ب) ، فكل دراسة للتأثير لابد أن تأخذ في الاعتبار بالضرورة «الأصول» التي يستق منها العمل الفني مادته ومكونات هذه الأصول ، وإذا فهمنا التأثير على هذا النحو تصبح عناصر التأثير أحد مكونات العمل الأدبي لا أكثر ، أو كما يقول فايسشتاين ، «لحظة أو مرحلة في عملية الخلق الفني» . قد تؤثر في ميلاد لعمل الفني ، لكن ليس لها قيمة حقيقتية في تقييم العمل في صورته الأخيرة ، باعتباره كائناً عضوياً مستقلاً قائماً بذاته

ويعترض فايسشتاين على أفكار جوين على أساس أنه يتجاوز حدود النقد الأدبي ، ويدعو إلى دراسة سيكولوجية للأسرار الدقيقة

عمية لإلهم أو الحلة المرجية ملكات أو كيمياء عملية الخلق الفني
دائها، تلك التي لا يمكن أن تسير عودها بملقة كبيرة .

وعندما يواجه جوين مشكلة الدلائل والبراهين الثابتة على وجود
لتأثير فإنه يرجعها إلى التفاعل بين العمل الفني الحديد والتراث
لأدبي، أي الأشكال والموضوعات والأساليب الفنية الشائعة في
التراث، ويؤسس على ذلك نظريته القائلة بأن الأساس في دراسة
لأدب المقارن هو دراسة علاقات الأعمال الأدبية بتراث أو تقاليد
أدبية معينة يقول هاسكل بلوك :

« يؤكد جوين أن التحرية الفنية تتكون، بطبيعتها،
من مواقف إنسانية شاملة صالحة في كل مكان، تمثل
الأساس في دراسة الأدب المقارن باعتبار أنها تعبر عن
مجموعة التقاليد المتوارثة الموجودة في نسيج العمل
الأدبي. »^(١٦)

ويمكن إرجاع فكرة جوين عن العلاقة بين العمل الفني والتقاليد
والتراث الأدبي إلى نظرية ت. س. إليوت الشهيرة في مقاله عن
« تنفيذ وسرور ليردي » « بعد أن يصح جوين دراسة التأثير في مجال
محدد وهو سيكولوجية الإبداع الفني، لكنه لا يسمح بالمقارنة إلا بين
لأعمال التي تنتمي إلى تراث وتقاليد مشتركة، ودراسة علاقة العمل
لنفس هذه التنفيذ، وبما يمكن لمثل هذه الدراسات أن تلقى انصافه
على خصائص الأجناس أو الأشكال والأساليب الفنية الخاصة بفترة
أدبية معينة، فإنها لا تنفي في تحديد القيمة الجمالية والفنية للأعمال
التي تدور عيها القدرة .

يضاف إلى ذلك، أن نظرية جوين تحذف من نطاق دراسات
لتأثير. وتغرم الدارس من استخدام أدوات وميزات أخرى هامة في
دراسات لتأثير

ويرى هاسكل بلوك في دراسته المتأخرة لاستخدام التأثير أنه في
بعض الأحيان نرى يمكن التبدل فيها على وجود تشابه بسبب انتباهها
في تراث أدبي مشترك، يمكن أيضا أن يدل على وجود تأثير فعلي .
كما هو الحال في العلاقة بين كامكا وسترنبرج^(١٧) فلا داعي إذن لأن
نبحث مفهوم لتأثير صحيح وحيد، عندما يمكن تطبيق أكثر من مسج
لدراسة التأثير.

وإذا أن أسى هذا المقال مناقشة مشكلة من أهم المشكلات التي
تواجه المنهج النقدي في دراسات التأثير، وهي المشكلة للسياة
« بالتوازي » Paralelism، بين الأعمال الفنية .

ويضمح ت. شو دراسات التوازي إلى محالين أساسيين
لأول هو دراسة المادة التي يمكن إحصاءها للمقارنة في عملين أدبيين
أو أكثر ويتعلق هذا المحال أساسا بالموضوعات المتشابهة أو
« المتوازية »، أو بمعنى آخر، بالمضمون. والمحال الثاني هو دراسة
عاصر شكل نبي يمكن مقارنتها في عملين أو أكثر وفي كلا المحالين

فإن هذه « التوازيات » لا ترجع بالضرورة إلى تراث مشترك أو إلى
علاقة فعلية بين الكتاب أصحاب هذه الأعمال أو بين الأعمال
بعضها البعض. فقيمة دراسات التوازي تكمن، كما يقول شو، في
أنها دراسات نقدية في المقام الأول تُلقي من خلالها بعملاق احصاء
للمقارنة الصوء أحدهما على الآخر، وتبرز من خلال المقارنة
الخصائص المميزة لكل منهما^(١٨).

ودراسات التوازي هي ثمرة من ثمار المدرسة الأمريكية في
الأدب المقارن التي نحاول، كما يقول هري ريتك . « أن تربط بين
النقد الأدبي والتاريخ الأدبي، لأن تفصل بينهما . ولتحقيق ذلك
تؤكد (المدرسة الأمريكية) علم تشجيع دراسات المصادر
والاستقبال والتأثير الفعلي القائم على صلات حقيقية، وتزويج
لدراسات المقارنة التي تعتمد التوازي بين الأعمال الفنية، ودراسات
للونيفات، والدراسات الأسلوبية، ودراسة الأجناس والحركات
والتقاليد الأدبية .. ولأن هذه الدراسات الأخيرة تهدف أساسا إلى
إبرار القيمة الفنية لعمل الأدبي، فليس من الضروري أن يكون بين
الأعمال موضوع المقارنة أية صلات حقيقية موثقة .. فالتأكيد هنا
واقع على المقارنة دون النظر إلى أن المؤلف (أ) كان على صلة
بالمؤلف (ب) أو أعماله عندما كتب العمل (ج) »^(١٩)

وقد تعرضت دراسات التوازي إلى هجوم شديد من الدارسين
امريسيين والأمريكيين على حد سواء . فأوريش فيشتين مثلا .
بالرغم من انتباهه للمدرسة الأمريكية في لأدب المقارن، يرفض
تعاملا أن يدرج دراسات التوازي في إطار دراسات التأثير. وبره
يؤكد أن « ما يسمى بدراسات التوازي لاصلة لها على الإطلاق
بالتأثير بمعناه الصحيح، ولكنها دراسات تتعلق بالتشابه أو التأثير
الزائف »^(٢٠)

ومن الجانب الآخر يصري إيهاب حسن على أن أي دراسة لتأثير
لا بد بالضرورة أن تفترض مسبقا وجود درجة من درجات الصلة
الفعلية، ومن ثم فإن دراسات التوازي لا تدخل في مجال التأثير بمعناه
اللتقني، وإنما يجب أن تظل في إطار دراسة « أوجه الشبه » بين الأعمال
موضوع المقارنة :

« عندما نقول إن « أ » قد أثر على « ب » فإن معنى به
بعد التحليل النقدي والجهود يستطيع أن يجد عدد
من العناصر المتشابهة بين أعمال كل من « أ » و « ب » .
وهذا في حد ذاته لا يكفي لتحديد تأثير . وإنما نحن
في هذه الحالة نكون قد دللنا على وجود ما أسميه « أوجه
الشبه » وذلك لأن التأثير يفترض وجود صلة حقيقية
من نوع ما بين الكاتبين »^(٢١)

ومع ذلك فدراسات التوازي تكسب « لتتبرج تأييدا متزايدا من
جانب عدد كبير من النقاد الذين يؤمنون بأن وصيغة دراسات
التأثير هي القيام بمجهود نقدي، غير تاريخي، لتقييم الأعمال الأدبية
من داخلها . فالخاتمة التي يشعر بها النقاد في الآونة الأخيرة

توسيع مفهوم التأثير لابد ان تؤدي في النهاية إلى قبول دراسات التوازي بوصفها محالا مشروعا من محالات دراسة التأثير، خصوصا إذا فهمنا التأثير على أنه مقارنة، الهدف منها أن يلقى كل من الصنفين الضوء على الآخر.

بصاف إلى ذلك أن البحث عن شواهد ثالثة للتأثير، سواء من ناحية الكاتب أو العمل، لا يكون لتصير التركيب المعقد للعمل المعنى. حيث تدخل الاتسمات والتأثرات في علاقة ديناميكية مع مكوناته الأخرى. وفي معظم الأحيان فإن مقارنة عملين أدبيين عظمين بتميزان بين أدبين مختلفين-دون أن تكون بين كاتبهما علاقة مشتقة - من شأنه أن يلقى الضوء على بيانات أدبية مشتركة أو متشابهة. وكذلك على خصائص الشكل المعنى أو للصوم. وهو امر بعيدا فائدة كبرى في معرفة الكعبة التي يتم بها الإبداع الأدبي.

ولا يسعنا إلا أن نذكر هؤلاء الذين يهاجمون دراسات التوازي، باعتبارها خارجة تماما عن طاق التاريخ الأدبي، إذ يمكن تحقيق درجة من درجات للنظور التاريخي عندما تفصح لتقاربه بين عملين أدبيين عن خصائص تيار أو حركة أدبية بعينها.

وبوصح هري هـ. ريماك الإمكانيات الواسعة لدراسات التوازي التي تتعدى أي مفهوم محدود للتأثير. عندما يقول إن التوازي الذي أعطاه لنا المؤرخ الأدبي الألمان الكبير أويرباخ، الذي يستلزم تكييف شرح الصوم وتجهيزها، لكي يصل إلى المفاهيم الكلية للتاريخ الأدبي^(١٨)، في كتابه الضخم المصاكة Memosis هو شاهد على الإمكانيات الواسعة لدراسات التوازي في إلقاء الضوء على الحقيقة التاريخية إلى جانب الحقيقة الأدبية.

وبين ريماك في تأكيد على أهمية دراسات التوازي من منظور تاريخي، إلى نظرية الاستادانية الروسية التي وضعها دارس كبير من دارسي الأدب المقارن هو ألكساندر جيسولفسكي (١٨٣٨ - ١٩١٦). ويقول ريماك إنه «طبقا لهذه النظرية، يتكرر ظهور تيارات أدبية بعينها في ظروف تاريخية متشابهة. وإن فصلها عن بعضها البعض مساحات شاسعة في الزمان والمكان. وتكرار ظهور هذه التيارات يفصح عن وجود قواعد معينة للظواهر الأدبية المتشعبة، وبلقي الضوء على القوانين التي تحكم تطور الأدب العالمي

في خصوصه لتأثرات الاجتماعيه»^(١٩) والامتة على ذلك كثيرة منها دراسات التوازي بين إتيادة هومر والكاليبالا أو الشعر الجرماني للقديم. وبين الشعر الإغريقي القديم. وشعر الفهود الجرماني في أمريكا الشمالية.

ويؤنس ريبه إيتيامبل، الذي يسموه «بالفصل الشارد» في للدرسة الفرنسية، أيضا أنه يمكن اكتشاف أخطا وقواعد عامة لحركة الأدب العالمي من خلال دراسات التوازي. وكما يقول ريماك، فإن إيتيامبل «يؤمن بأنه من خلال مقارنه المتوازيات بين الأفكار والمضامين والشكل الفني في الأدب العالمي (أي الأدب للشرق والغرب) يمكن للدارس أن يكتشف وجود قواعد أدبية ثالثة. أو عداد مشتركة في الإسمية كلها»^(٢٠) ولذلك في رأى إيتيامبل أن القيام بدراسة توازي بين جهليات مسرحيات «النو» اليابانية مثلا والتراجيديات العربية قد يلقى المزيد من الضوء على خصائص في التراجيديات حتى لو درسناها بعيدا عن المنظور التاريخي.

وفي دفاع شديد الحفاصة عن دراسات التوازي، بهم إيتيامبل دارسي الأدب المقارن بالسلي، لأنهم لا يحاولون أن يشعروا «د أرحب لدراسات التوازي

«عم. حقا. لما يصل درس الأدب المقارن متصفا بالسلي» أما هؤلاء الذين يسعون محمد بريجت ونظرية التعريب. فلم لا يدركون أن هذه النظرية ظهرت قبل بريجت بزمان طويل. ولماذا لا يحاولون بث الحيوية من جديد في المسرح الأوروبي أو الأمريكي بدراسة نظرية مسرح «النو» (الياباني). وتمثيل مسرحيات «النو» في الغرب»^(٢١).

وفي النهاية أوجز أن أكون قد أوضحت في هذا الملف بعض المشكلات المعقدة التي يتعرض لها دارس التأثير. والكثير من وجه الخلط بين هذا المفهوم الرئيسي من مفاهيم الأدب المقارن وغيره من المفاهيم الأدبية والنقدية والتاريخية. وأحسب أن مفهوم التأثير، بالرغم مما ينه من مشكلات، يمكن أن ينسج ليحتوي الكثير من المناهج التاريخية والحالية والنقدية في دراسة الأدب وفي سير عمل عملية الخلق المعنى

الهوامش

(١) Ihab H. Hassan. «The Problem of Influence in Literary History Notes Towards a Definition». *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, XIV (1955) pp 66-67

(٢) Haskell M. Block. «The Concept of Influence in Comparative Literature», *Yearbook of Comparative and General Literature*, VII (1958), p. 31

(٣) Paul Van Tieghem. *La Littérature Comparée*, (Paris, 4th edition), revised 1951, p. 117.

(٤) M. F. Guyard. *La Littérature Comparée* (Paris, 1951), p. 58.

(٥) J. M. Catte, «Avant-Propos», in M. F. Guyard's *La Littérature Comparée* (Paris, 1951).

op. cit., p. 60	(13)	Rene Wellek. «The Concept of Comparative Literature» <i>Yearbook of Comparative and General Literature</i> , II.	(13)
Weinstein. op. cit., p. 32	(14)	Henry H. H. Remak. «Comparative Literature at the Crossroads: Diagnosis, Therapy and Prognosis», <i>Yearbook of Comparative and General Literature</i> , IX (1960), p. I.	(14)
op. cit., p. 33.	(15)	Ulrich Weisstein. <i>Comparative Literature and Literary Theory</i> (Bloomington: Indiana University Press, (1968), p. 35.	(15)
Anna Ballukian, op. cit., pp. 27-28.	(16)	Haskell M. Block. op. cit., p. 35.	(16)
ibid. p. 28.	(17)	Ibid., p. 35.	(17)
Shaw op. cit., p. 68.	(18)	Remak, op. cit., p. 4.	(18)
Anna Ballukian op. cit., p. 27.	(19)	Van Tieghem, op. cit., p. 135.	(19)
in comparative Literature, Proceedings of the Second Congress, I pp. 175-92.	(20)	Weinstein, op. cit., p. 36.	(20)
Ibid. p. 179	(21)	Ibid. p. 36.	(21)
Ibid. p. 180	(22)	J. I. Shaw. «Literary Indebtedness and Comparative Literary Studies», in <i>Comparative Literature: Methods and Perspective</i> , Newton P. Stallknecht and Horst Frenz (Carbondale: Southern Illinois University Press, 1961, p. 60	(22)
Ibid., p. 180	(23)	Ibid. pp. 61-62.	(23)
Ibid. p. 182.	(24)	Anna Ballukian. «Influence and Literary Fortune: The Equivocal Junction of the Two Methods», <i>Yearbook of Comparative and General Literature</i> , XI (1962), p. 26.	(24)
Ibid. p. 183.	(25)	Shaw, op. cit., p. 64.	(25)
Ibid., p. 183	(26)	Ulrich Weinstein, op. cit., p. 40.	(26)
Weinstein, op. cit. p. 40.	(27)	Ibid., p. 46.	(27)
Haskell Block, op. cit., p. 34.	(28)	Ihab Hassan. op. cit. p. 60.	(28)
Haskell Block, op. cit., p. 36.	(29)	C. Harry Levin. «Littérature Comparée: Point de Vue d'Océan Atlantique», <i>Revue de Littérature Comparée</i> , XXVII (1953), p. 25.	(29)
C. Shaw. op. cit., pp. 64-65.	(30)	Remak, op. cit. p. 5.	(30)
Henry H. H. Remak, op. cit., p. 3.	(31)	Ibid., p. 6.	(31)
Ulrich Weinstein, op. cit., p. 38.	(32)	J. N. Carr. op. cit., p. 5.	(32)
Ihab Hassan, op. cit., p. 68.	(33)	J. I. Shaw, op. cit., p. 63	(33)
Henry H. H. Remak, op. cit., p. 9.	(34)		
Ibid., p. 9	(35)		
Ibid. p. 9.	(36)		
Rene Eueble. «The Crisis in Comparative Literature», trans. by Georges Joyaux and Herbert Weissinger (East Lansing: Michigan State University Press, 1966), p. 55	(37)		

الأدب المقارن

وفلسفة الأدب

رجاء عبد المنعم جبر

يقوم مفهوم الأدب المقارن ، في وضعه الحالي اليوم ، على تناول المظاهر الأدبية من خلال اللغات أو الثقافات لتأولا يتعمق وصفا تحليليا لها ومقارنة منهجية معاصرة بينها ، وتفسيرا تركيبيا لها ، في ضوء التاريخ والنقد والفلسفة . وذلك من أجل فهم الأدب بطريقة أفضل بوصفه مظهرا للإنسانية عن الروح الإنسانية^(١) . وقد تجاوز مفهوم الأدب المقارن بالفعل تلك المرحلة التي كان لا يعنى فيها إلا بدراسة العلاقات بين الآداب القومية على أساس من المسح التاريخي الذي شاع في ظل فلسفه وضعية تسمى بالبحث عن الأسباب والتأثير ، والباحث المقارن اليوم يجمع في محوره بين منهجي التحليل والعلاقات ، للخروج باستنتاجات تركيبية تكشف عن أسرار هذه الظاهرة التي تسمى «أدبا» . ومن التناوب الجدل لمنهجى التحليل والتركيب ، لتبدأ قوة دفع كبيرة كقيلة بأن نخرج الأدب المقارن من أزمته التي كثر الحديث عنها في العقود الأخيرة من هذا القرن^(٢) ، لأن العناية بالتجريد ، والبحث عن القوانين وعن القواعد العامة هي السمة الأساسية للفهم وهي التي تنقل الدراسات المقارنة من مجرد رصد الأسماء والحدود إلى الكشف عن النظرية والقانون . وهذه العملية التجريدية يطلق عليها الفرنسيون «فلسفة الأدب» ، بينما تسمى في الإنجليزية «نظرية الأدب» ، ويرى الفرنسيون أن مصطلح النظرية هنا لا يجلو من إشكال وغموض ، كما يرون أن «النظرية» قد توسى بمصطلح جهالى محدود ، مع أن التحليل التجريدي للظاهرة الأدبية يتجاوز القيمة الخيالية إلى اتفاق أخرى أرحب وأكثر تنوعا . وفلسفة الأدب هذه وجدت المثال لها في فلسفة التاريخ ، فكما أن من التاريخ ما يقف عند حد الوقائع وثائق الأحداث ، ومنه ما يبحث عما وراء الظاهرة التاريخية من العطل والأسباب ، ومنه ما يجاوز ذلك إلى طرح أسئلة كبيرة ، والقيام بدراسات تركيبية واسعة عن الحضارات ، وطبيعة الجنس التاريخي ، ومن يفترق عن الجنس الأدبي أو الفلسفي ، ومفهوم الزمن في التاريخ ..

الأخيرة : وهما لقولات التطور والتأثير . ومنها ما يتجاوز ذلك إلى محاولة تفسير الثوابت والمتغيرات في الظاهرة الأدبية ،

كذلك من دراسة الأدب ما يهدف عند حد رصد الظاهرة الأدبية في خصوصيتها القومية ، ومنها ما يندجأ إلى تفسيرها في ضوء امتداداتها

وأشرف على القوانين التي تحكم هذه الظاهرة في ضوء وضعها
مفاهيم والمفاهيم ، الذي يجمع بين الفردية والجماعية ، والثنائية
والموضوعية . وهنا نكون في دائرة فلسفة الأدب . والهدف ليس
جديداً بطبيعة الحال ، حكم طمح المنظرون منذ أفلاطون إلى وضع
نظرية للأدب ، ولكن المشكلة أن استنتاج النظرية بالسبب للأدب
الذي يفترض فيه التنوع اللامتناهي لدخول العناصر المحلية والقومية
والثنائية فيه . لا يمكن أن يكون سليماً ، إذا تم بناء على أمثلة فردية
من أدب واحد . ومن هنا يفرض المقارنة نفسها كمنهج لا غنى عنه
لإقامة النظرية على أساس من الاستقراء الذي يعرضه توجب الحاجز
بالدرجة الكافية ، ومن ثم ، يمكن للنظرية أن تطمح إلى العالمية ،
وأن يصدق عليها ما يسمى بفلسفة أدبية . وكانت جهود المقارنين
الأول خطوة حاسمة على طريق هذا الاستقراء شبه الكامل ، كما أن
القدرة على الاستشهاد بأكثر من أدب واحد تهيئ التقدم في اتجاه
الملاحظة المثل التي يتحقق فيها الاستشهاد بأدب الإنسانية جميعها .
ولكن أعلام هؤلاء المقارنين في عالمية أدبية ما لبثت بعد فترة النشاط
الأول أن اصطدمت بحقيقة واقعية ، هي أنهم برغم المجهودات التي
حفظوها على طريق الصلات بين الآداب وجعلوا أنهم لم يحاوروا في
دراساتهم عدداً محدوداً من الموضوعات ، من خلال عدد محدود من
الآداب ولاحظوا أن هذه الدراسات لم تكن تخطو من دوافع قومية
تمركزها من تحت السطح ، فكان لابد من وجود فرع مكمّل للأدب
المقارن . بمناه المحصور . يتجاوز دائرة العلاقات الثنائية ، ويصطحب
إلى تكوين تاريخ الأدب في مجموعات الكبرى ، ويؤكد أن قدر على
الإحاطة باحفاق الأدبية والأفكار والمظاهر الإنسانية ، التي لا يمكن
مهمها بدون دراستها لذاتها في آداب كثيرة . وشأ لذلك ما سعى في
حينه بالأدب المعاصر^(١) ، لتحتل فيه فلسفة الأدب مكان الصدارة ،
وبدلت جهود كبيرة في سبيل تمييز التيارات والحركات الأدبية المتنازعة
في عدد من الآداب والثقافات ، وتكوين النظريات الفكرية لتاريخ
الأدب العالمي ، متعالي على حدود القوميات واللغات . ومع ذلك لم
تنتج بحوث هؤلاء من تسلط فكرة العلاقات عليها ، ولم تتحرر تماماً
من أسر مقولات التأثير والسببية وفرضية الأصل الواحد للظاهرة
الأدبية ذات الأشكال المتعددة . ثم جاء المحدثون ليعطوا قوة دفع
جديدة لفلسفة الأدب ، مستعينين بمناهج مختلفة أمثلتهم بها النهضة
المعاصرة في مجالات الاجتماع والعلوم الطبيعية واللغة والتفكير . وعن
طريق الإدراك المكثف للخصوص المتنوعة بحسب اللغات والآداب
والمؤلفين ، استطاعوا أن يتناولوا بالتفسير وإثارة الفكر محيطات
أساسية في الأدب تتعلق بمفاهيمه وأشكاله ومناهجه . ويمكننا أن
نحمل هذه المعطيات من خلال مجموعة من الأسس أقام عليها
المحدثون تصورهم .

١ - التفسير الاجتماعي والاقتصادي

استعار المقارنون المحدثون هذا المبدأ من المادية التاريخية . ولم
يُحدوه على إخلاله ، وإنما استطاعوا به في حدود قد تبين لهم
جلواه في تفسير بعض الظواهر ، وصحّزه عن تفسير بعضها الآخر
فقد لاحظوا أن الحركات الأدبية التي ازدهرت في أماكن عدة من

كذلك فيما يتعلق بالرواية الريفية ذات الواقعية الصريحة التي
تعرض في إعجاب عالم الريف ، من أجل أهداف تعليمية . وبها
يبرز الخيال الشعري بالواقع . ازدهرت هذه الرواية في القرن التاسع
عشر ، وظهرت في سويسرا وألمانيا وفرنسا على حثرت متقاربة .
ابتداء من سنة ١٨٣٦ ، تاريخ رواية «مرآة الملاحين»
Der Baurens Spiegel لرجل الدين السويسري ، الذي
يكتب بالألمانية ألبريتروس ، والذي اختار له اسماً مستعار
«جرماس جوتف» . ثم تلتها في الفرنسية جورج صاند ، ول
الإنجليزية جورج إليوت ، وفي النرويجية بيورسن . كان من السهل
على مقارني الأسس أن يسلكوا جميع كتاب هذه الرواية في خط
واحد ، ينسب إلى الكاتب السويسري ومصادره التي نستق منها ،
خاصة ، وأن القرائن التاريخية قد تربط ذلك . ولكن فلسفة الأدب
نرى أن الازدهار الملحوظ للأدب الريفي في القرن الماضي بصرف
محدوده في الأرض الأوروبية ، لكي يمتدح بطريقة هي ما أوجدها
النهضة الصناعية من تجمعات مكتنة ومرحمة تدل على حياة الطبقة
العامة . ومن ثم تحول بتعدد الأصول ، وتدخل السياق الاجتماعي
والاقتصادي ، والسوايق الشعرية والثنية ، مثل القصيدة الرعوية
التي جدها جسر السويسري ، والرواية الرعوية عند الأوروبيان
الفرنسي (١٧٩٤) ، والقصيدة الريفية التي يمثلها هيل خبير تينيل ،
وما له دلالة أن يكون هو أيضاً رجل دين ، وكذلك قصيدة جونه
التي تحمل عنوان «هرمان ودوروني»^(٢)

وهذه الظروف الحظيرة التي أوجدتها تطوّر بصاعة ،
واصمحلل الأوهام العاطفية والأحد بالقوانين العممية - مما يرى
فيلسوف الأدب - هي التي يسمي الرجوع إليها لتعبيل شدة الرواية
الواقعية والطبيعية التي عرفت شهرة في أواخر القرن التاسع عشر

وإذا كانت الطائفة المائية قد نتج عنها المختص الإقطاعي ، هذا
أنكها أيضاً أن تشي أدب القصور . وبالمثل إذا كان لاسفان بن

المجتمع الرأسمالي قد تم من طريق الطائفة البخارية ، فليس هناك ما يجمع من إدخال قروية الواقعة في هذه العلاقة السببية .

ولكن التفسير الاجتماعي الاقتصادي الذي يتفق بصفة جزئية مع المادة التاريخية ، لا يمكن أن يكون على إطلاقه وفي كل الأحوال . وذلك لأن الأهمية الاجتماعية والاقتصادية للشركة يجب أن يكون انعكاسها ظواهر متطابقة ، لا متشابهة حسب ، والتطابق في الواقع لم يوجد إلا على مستوى الأيديولوجيات ، لا على مستوى الآداب . أما التشابه فيتمثل تنوعاً في الخطية للمادة للمجتمع ، يتحكم فيه عوامل المزاج القومي واللغة ، والوعي بلماضي التاريخي الخاص بكل أمة . ومن ثم يولد هذا التصور «المادى» حاجزاً عن أن يبين حيوية التقاليد الأدبية التي نرى أحياناً في حالة أوبة عقلية مكتسبة على شكل «ثوابت» كما يسميها كوريتوس يستعملها الخلف بلا وعي لما يلجئ به للسلف . ووجود الأجناس الأدبية في تعاقب زمني diachronique هو الدليل على وجود تقاليد تفرض نفسها على المؤلفين . والذي يحدث هو أن الحسل الأدبي يخلق شكله الخاص به ، وأنه بسبب في شكل هو ميراث من الآداب القديمة ، فالأجناس الشعرية والنثرية كلها عبرت القرون على هذا النحو ، عبارة عن أنواع حضيية تتأكل مرة بمائل مختلف . وهذه الأولى من ناحية أخرى بصيها شيء من التغير ، بتأثير السائل الذي يصب فيها ، ولكنها لا تفقد ملامحها الأصلية . والمآسى برغم تحولها الكثيرة من الإغريق إلى إسبر وأويل وكلودل ذات طمس مشترك ، هو تقديم رؤية للعالم قديمة أو لحسية أو دينية .

ويرى مؤرخو الأدب العام أن دراسة الظاهرة الأدبية على المستويين الدياكروني والسكروني تمثل إضافة ضخمة للأدب العام ، يحدد بدقة أسس العصر والإضافات الحقيقية للكتاب ، وحقيقتهم الخاصة ، وأهمية الكاتبة لبعض الموضوعات ، وخاصة إذا كانت الظاهرة تتعلق بموضوع واحد تناوله كثير من المؤلفين المختلفين في الزمان والمكان ، كما في هذا المص من الأعمال التي تناولت أنتيجونة أو أميتريون^(٨) ، أو الأشعار التي لم تتوقف عن الحديث عن الأبطال في كل الآداب .

وهم يعتبرون بأنهم في دراساتهم للظاهرة الأدبية على المستوى السكروني بالذات - مارالوا مسبقين ببحوث غيرهم من مؤرخي العلوم والفكر والاجتماع ، وأن القول بارتباط الظاهرة الأدبية بالنساق الاجتماعي والاقتصادي يتطلب برنامج بحث لدراسة الظروف الحياتية ابتداء من أهمها في اللاديه إلى أكثرها صمواً وروحانية ، ولانتمكاساتها على الأخيلة والمشار . فالمقارن عليه أن يتعامل مع شكل الحصار ، الذي يرتبط به أدب ما ، وصيرى أن هناك علاقة بين أنماط الحصار وأشكال الأدب ، فالمرل المع «البلاطى» يرتبط بحصار القصور ، ورواية الأخلاق والمعادن بمجتمع للديبة ، والحراقة بمجتمع الفلاحة . وعليه أن يتعامل كذلك مع الاختيارات السياسية والأخلاقية والدينية والفلسفية التي تصدى الكتاب لمناصرتها أو مقاومتها ، ومع الفلاسفة الذين شابههم الكتاب أو اختلفوا في أسره . والمقارن مطالب كذلك بالتحرف على

الطريقة التي بها يجنون : ففى المثال الأطلاطونى ؟ أو الرومانسى الرقيق ؟ أو الحب على طريقة البيدي شاترنى الممعة في الاستجابة لنوازع الحب ؟ وهو مدعو أيضاً إلى أن يحدد نوع التصورات العنمية التي يعتنقها المؤلفون ، المتحطون في الزمان ، المختلفون في المكان وللتفقد . فلا يمكن أن تتفق رؤية من يؤمن بدوران الشمس حول الأرض ورؤية من يعتقد مركزية الشمس ، أو الذي طورد بسب فكره الحر . كما أن عليه أن يفهم معالم الصورة التي لدى الكتاب عن الزمن : أيؤمنون بانسيابه ، أو بحركته الدائرية ، أو باستحالة الترد فيه ؟ ويعكف على درس طبيعة إحساسهم وطريقة إدراكهم ، ولا يخرج حتى في أن يتساءل عن الشكل الهندسى للمصل لدى الواحد منهم ، فقد قيل إن الدائرة كلاميكية ، والبيضاوى باروك ، والأرياسك روكوكو . ويجتهد للمقارن ، أخيراً ، في أن يستخلص من كل هذا تصور العصر للحياة والموت .

كل هذا ليس في القدر الأكبر منه إلا برنامج بحث يتتفرع للمقارن الذين سيقوم في شيل تحقيقه مؤرخو العلوم في ميادين المكر والسلوك والاجتماع ، علياً بأن وسائل المقارن لأدبية قد تكون لا غنى عنها لإكمال بحوث هؤلاء الأدلاء الذين سبقوا على الطريق والمطلوب أن تتم المشاركة بين الجانبين . «على روح التعاون الوثيق بين هذه الحالات يمكن أن تتحقق الوحدة بين التقاليد الباقية عبر العصور ونظرات الإلهام المتجددة ، وهذا ما يحقق مشروعية لأدب العام» .

٧ - الجواهر الثابتة والايونات^(٩) ، الأدبية

إن البحث عن الوحدة وراء الكثرة ، والجوهر وراء الأعراض سمة أساسية للتفكير الفلسفي وقد لحأ بعض دارسى فلسفة الأدب إلى تطبيق هذا المبدأ للوصول بالظاهرة المتشعبة إلى صهرها البسيط وجوهرها المرء . ولاشك أن مثل هذه الطرة انقذت إلى أصول الأشياء كهيئة بأن تعيد ترتيب خريطة الأدب ، بما تحفقه من علاقات جديدة بين المظاهر الأدبية كالمثال لذلك نقدمه من تاريخ الرومانسية في أوروبا . ضد اعتاد مؤرخو الأدب على أن يدخلوا في فترة ما قبل الرومانسية في فرنسا التأثيرين الإنجليزي والألماني . ومن ثم يسمون هذه الفترة حركاً على المقارن الذين يؤمنون عادة بذكر أسماء أمثال ريتشاردسون وبيرونج وهارفى وجيرمى وستين^(١٠) . ولكن فيلسوف الأدب يمكنه أن يصح اتصالاً بين الباروكية والرومانسية . ويتعرف عليه بسهولة وراء واجهة كلاميكية في ألمانيا وانجلترا . وهنا يتساءل ألا يكون الأمر على هذا النحو بالنسبة لفرنسا ؟ حقا قد يكون الاتصال بين الباروك والرومانسية في فرنسا . أكثر خطاء . ولكنه موجود بين تيارين متشابهين في الروح ، وبحصر اختلاف بينهما في الغنة ودرجة الإيقاع ، فكلامهما يتفر من الواضح المحدد ، ويميل إلى العائم اللامحدود ، وكلامهما يميل إلى اقتحام عالم النفس واكتناه قصة الإنسان ، وهما معا يرصان النظام والتناسق ويفصلان الحركة والفاعلية ، وهما معا يحجان إلى الإثارة والإحاء ، لتعقد أواصر الصلة إذن بين التيارين ، ولتصيق بذلك دائرة القول بالتأثيرات

لدى بعض السرياليين وعصر من التاريخ بين قطرين : الكلاسيكية والرومانسية ، في الأدبين الإنجليزي والفرنسي ، وحتى في الأدب الإغريقي .

وعلى مستوى آخر ، إذا كان المقارن ينتج سحر جس أدبي ، كالمأساة ، عبر الصور والآداب ، منذ نشأتها في يثينا الأولى عند اليونان إلى تجدد الاهتمام بها في العصور الحديثة ، وبقابل بين مجموعة من المآسي الجديدة - فإن فيلسوف الأدب يصل من هذه منطلقات المقارنة إلى تأمل مفهوم المأساة في ذاته ، كما استنتج شتاير أن الفكرة المسيحية تقضي على المساواة ، وأنه لا توجد مأساة مسيحية حقيقية . وقد انتهى إلى أن التعبير عن المساواة في ذاته لا يقتصر على الشكل الأدبي للمأساة الإغريقية التي جدها الكلاسيكيون ، وإنما قد يوجد في الصائفة ، كما يوجد في الرواية أو الملحمة ، وأن الوضع للمساواة للإنسانية قد يصوره كبر كجاره أو الأوباشة بنفس القدر الذي يصوره به سوفوكليس أو بريجت .

٣ - التماسك بين الفنون :

وفلسفة الأدب مدعوة إلى دراسة العلاقة بين الأدب والفنون على أسس من تطابق الإحصائيات وتجانسها في مختلف الفنون . وهذه العلاقة تكاد تكون دراستها حكراً على علماء الجمال الذين يحيطون بتجربة عامة ، مع أن ملاحظة الوقائع المحسوسة كفيلة بأن تغد المقارن وفيلسوف الأدب ملاحظات مفيدة في هذا المجال ، فالجس السليم يشترك مقدار القربان بين مختلف مناطق الشعور والنطق والفكر والعقل ، ويشترك أن الانتشاء بالجمال واحد في اللون والإيقاع وتناسق الكل واللحن والنغم ، ومن ثم جاز للحركات الأدبية أن تستعمل أسماءها من تاريخ الفن ، وللمحركات الفنية أن تحمل أسماء من تاريخ الأدب . وهل الخلود بين الأدب والفنون يوجد كثير من المشكلات ، لا يمكن تناولها إلا من خلال أمثلة تنتمي إلى مجموعة من الثقافات والآداب المختلفة : ما العلاقة بين الشعر والموسيقى ؟ وماذا تعني محاولات الشعراء المتعددة لأخذوا متاههم من الموسيقى كما كان يريد مالارميه . كيف تلقى الأدباء المعون من الفنانين : موسيقيين ورسامين : فكهم يبدون باللحن الكبير لمصارع الثيران في أوبرا (كارمن) هؤلاء الذين لم يقرءوا ولن يقرءوا قصة ميرمييه أو إلى أجهل السباح كم تحمل وقعة (سيريس) الصغيرة في تماثيله الآخرين عبتاه كوسباجن رسالة أنترمن (١٢) ؟ وكما بعثت الصور في بعض الأعمال الأدبية من الحياة ما يفوق الحياة التي تمنحها الترجمة : كيف رأى جرافو الفرنسي مسرح شكسبير وهو جارت الإنجليزي مولير ؟ وكيف جرح جوستاف دوري الفرنسي عن حقيرة دني وسرقانتس ؟ وكيف عبر عن النضة السيريانورالية التي تحرك رانعة كوليردج . وأغنية البحار القديم ؟ ثم ما تأثير الصور التصويرية التي تصحب الأعمال الأدبية في النص الأصلي أو الترجمة ؟ ومن قبل لاحظ أن نيجم أن الخاصية الرسمية للبيان يوجب كانت في ترجمة لبتوربور أوضح منها في النص الأصلي ، وأن ذلك يعزى إلى الرسوم المصاحبة

الأجنبية على الرومانسية الفرنسية . فلا تكون هذه الأخيرة ، كما هو انشاع في كتب الأدب ، ثورة تعزى أسبابها جميعاً إلى رياح التأثير الهاتمة من الشمال والشرق ، وإنما تكون مجرد تطور مساعد على سرعة إيقاعه التأثير الأجنبي ، الذي كان له دور العامل المساعد يزيد من سرعة التفاعل .

وهذه النظرة الحديثة لأصول الرومانسية الفرنسية من شأنها أن تمس بعض الأحكام المسلمة لدى مؤرخي الأدب ، فقد حدد هؤلاء لأدبهم القومي ملامح حركة رومانسية خاصة ، ربطوها عند البدء بالرومانسية المهدورة في إنجلترا وألمانيا ، والتي كانت بدليتها الفرنسية في العقد الأخير من القرن الثامن عشر . ومن ثم أطلقوا على فترة سابقة على هذا التاريخ - كانت تحمل الكثير من سمات الرومانسية - فترة ما قبل الرومانسية ، وتشمل هذه الفترة جيل روسو وأتباعه . وحدوا شاتوبريان ولا مرنين وهيجو بمثل الرومانسية بمعناها الاصطلاحي . ولكن فيلسوف الأدب ، من منطلق البحث عن العصر الثابت ، يرى أن الرومانسية الأولى تعود بالفعل إلى جيل الطليعة من روسو إلى سينكوكور ، ثم اعترتها إحصاء بتأثير الظروف السياسية ، وإعادة الإمبراطورية ، وكذلك بتأثير الكشوف الأثرية التي أبقت في بحوس روح الإعجاب بالقدماء من إغريق ورومان ، أعاد كل ذلك على إعادة تثبيت الأوضاع الكلاسيكية . ولكن هذه لم تدم طويلاً ، فسرعان ما بعث الرومانسية من جديد ، متولدة عن الأولى . بفضل كتاب مثل نوديه (١٣) ، أحمر بركن قوية الإبراهيم لقومي ، حسب تعبير ييشوا البار (١٤) ، وعمرة بعض الفروائل الخارجية : تأثير هوفمان (١٥) الألماني ، على سبيل المثال . رومانسية ثانية ، يمكن أن يطلق عليها ما عرق الطليعية ، وهي عصر نرقال وبودلير ، وبعد قبل عصر رامبو ولوفريمو (١٦) . وبالنظرة نفسها تسع لوحة الرومانسية الأوربية ، فلم تعد تقتصر على بضع سنوات من القرن التاسع عشر ، وإنما يجب أن نحدد في هذه الناحية وتلك لمدة تزيد من قرن ، لتضم إليها حركة العاصفة والمجهوم ، والكتابات دامت الاتجاهات الثورية في ألمانيا وأوروبا الشرقية وإيطاليا ، وكذلك الأيديولوجيات الاجتماعية واليونانية . وقد يقال على سبيل الإعراس إن في مثل هذه النظرة المرسعة قصاء على أصالة عصر أدبي محدد ، وتدريب شخصيته في محيط تصور غير محدد . ولكن المكرة التي يستندى بها فيلسوف الأدب هي الدعوة إلى الكشف عن سمات من الباروك في كل الحضارات وفي كل العصور ، فنصر يتسنى إلى ديونيزيوس (١٧) ، في مقابل عصر آخر يتسنى إلى أبولو رمز الكلاسيكية . وهذا العصر الثابت التجريبي - كما يرى الفيلسوف - يجد تجديده في اللغات والأهم والمصنعات والتقاليد ، والأمراء أنفسهم طيست هذه كلها إلا أكنية متنوعة الجوهر واحد ، ومن ثم تنوعت تعريفات الرومانسية حسب القوميات ، وكانت متار تعليقات لا تنتهي . والمسألة تعود إلى التثبت بالأعراس وإعمال الجوهر . وتدل بحوث أخرى (١٨) في هذا الاتجاه على وجود عصر تصيق ، مختلف تحت أعماط التعبير الزخرفية : الآسيانية ، والألكساندرينية (١٩) ، والتصنع (٢٠) ، والروكوكو (٢١) ، والتكلف

للترجمة العربية . وإذا كان الفاتون قد استلهموا أعمال الأدباء فإن هؤلاء أيضا يذهبون للفنانين بكثير من الإلهام : كيف وقف الشعراء على القصود والخاص ، من المحترى ، والحقائق على إيوان كسرى إلى جوتيه وشوقي على لوحات إسبانيا وقصورها ؟ . وعلى مستوى العلاقة بين الكلمة والصورة تطرح قضية المنافسة بين السبيل والرواية ، (فقد ساعدت السبيل منطلق الصور المتعاقبة التي تحتل الزمن للناس بالمستقبل - على أن يتابع الجمهور الموقف بطريقة شاملة ، ويعرض من الواقعة في المسرح والرواية) ، وللتحويل السبيل للأعمال الأدبية ، والمناقشة الدائمة حول التصوير الشعري

ولا نترك العلاقة بين الأدب والفنون . دون أن نشير إلى علاقة الأدب مع نفسه ، وهذه أنتجت النقد ، أو ما يمكن تسميته بالنظر العقل في الأدب ، وهو يصير من المعاني الخاصة بالإبداع : مثل الأصالة ، والتفريد ، والمصدر . أو بأشكال التعبير مثل رفيع ، هزل ، وهي . أو بمسلك تجاه الحقيقة مثل الواقعية ، الطبيعية ، الرمزية ، السريالية . أو بمذاهب مثل التصويرية والتعبيرية . أو تيارات مثل البتراركية ، أو عصور كبرى مثل الإنسية ، الباروك ، رومانسية . وهذه المصطلحات ظلت مع الزمن وكثرة الاستعمال قسرتنا على الإجماع بمعنى محدد . ولذا نطل الحاجة ماسة إلى دراسة دلالية لها تستعين بالأمثلة المتنوعة المحددة الاستعمال بتأريخها ومبانيها .

4 - التحليل والتركيب :

والسؤال الجوهرى الذى يعرض قبله «الأدب» هو لا محالة من الإجابة عليه هو أى المناهج أنسب لدراسة الأدب والتعرف عليه ؟ وفى إجابته سمع الفيلسوف نصب عينه إنسانية الظاهرة ولأدبية ، وربطها بحركة التاريخ والفكر والفن ، على المستويين البنى والعالمى ، وخصوصيتها الذاتية . ويحاذر فى الوقت نفسه من أن يتعد لدراسة موضوعات الأدب مهجا يقوم على تصورات ميكانيكية محضة ، مستمدة من انعكاسات الواقع المادى الخارجى أو مناطق اللاشعور الداخلى . وسيتهى به ذلك إلى تفصيل مسج بين التحليل والعلاقات معا . مسج ستلهم من العلوم البيولوجية ومن الدراسات فى تاريخ الفن ، مسج يبدأ بعملية وصف قاعدية لموضوعات الأدب ومواقفه وأشكاله وأساليبه وأنماطه التعبيرية ، ثم ملاحظتها وتصنيفها للكشف عن بعض للشبهات بين الناس والأماكن والصور التى تكون ناشئة من تشابه فى الظروف أو عن صلات القرابة . ويصدر تحليلها فى الحالة الأخيرة عن المنهج التاريخى التقليدى

وهذا المنهج كما هو واضح يتبع للمقارن الحديث أن يقارن أعمالا لا تربط بينها سببية مباشرة ، بينما تجمع بينها رابطة مشتركة من البناء أو الوظيفة ، على اعتبار أن المقارنة تعنى فى الواقع تقريب الأسماء بعضها من بعض عن طريق التشابه للقطعة . واستبدال التحليل لمسحى بالانتماء أو الإدراك للمهم للعلاقات . وعلى ذلك ، إلى جانب مقارنة بين «فيلد» لرامسين و«هيوليت ملكا» ليورينديس - يمكن أن يضم موضوع المرأة للماشقة لابن زوجها ، على سبيل

المثال ، أعمالا أخرى لا تمت بصلة للقرابة المباشرة فيقدر وذريتها الأدبية ، مثل زليخا امرأة الحرير ، وجارية الملك كورديس فى «سندباد الحكيم» الأثر الفارسي ذى الأصل الهندي^(١١) .

وفى ضوء هذا المنهج التحليل لا يتزدد المقارن فى أن يتناول الأعمال المصنوعة لؤلؤ واحد ، كأنها خلايا عضوية متصلة بعضها عن بعض ، فضلا عن أن يميزها بحسب مقطع رئيسية أو وجهات نظر جرتية ، مع التوقف فى النقطة التى تكون فيها الأجزاء مجرد وحدات قابلة للتبادل فيما بينها وفقا لنظم متصور منها ، فهو يعزل على سبيل المثال كل ما يتعلق بالعناصر الأربعة ، أو بعكسة الزمن ، فى عديد من الأعمال الأدبية التى تنسب إلى مجموعة من النعات أو الثقافات .

ولاجتدال فى أن المنهج التحليل الذى بدأ فى العقد الثانى من هذا القرن بتأثير المدارس اللغوية الحديثة - قد تلقى دفعة فى الآونة الأخيرة بدخول الإحصاء مجال الدراسات الإنسانية ومنها الأدب . فقد أصبح من الممكن التعبير بالكم بشكل ما عن القيم الجمالية للنصوص ، عن طريق مواجهتها من الخارج بإحصاء الترجمات وأشكال المحاكاة والاستشهاد وإعداد المخطوط والرسوم البيانية ، للوصول إلى تحديد رأى عام أدبى وتحديد المجالات الكبرى للإبداع الأبدى ، ثم مواجهتها من الداخل عن طريق تحليل نحوى وأسلوبى ، (تردد الكلمات والجمل على سبيل المثال) . كما ساعدت أبحاث الحديثة فى مجال الترجمة على تحليل العملية المعقدة التى تتم أثناءها . وتحديد العلاقة بين اللغة ، وأشكال الفكر ، فقد تبين أن الترجمة - بضمها بين التعبير والإبداع - تعرب أجراء - بطريقة ميكانيكية لا يستطيع أشهر الكتاب أن يميزها بسهولة فى لغته الخاصة . وهى بذلك «تعمل معصلا من نوع ممتاز يتم فيه تحليل الإكسبر القامض للأدب وتقطيعه» . وليس الأدب إذن إلا ترجمة : يترجم أولا الحقيق - الحياة ، الطبيعة - كما تفعل الفنون الأخرى ، ثم يترجم الجمهور بدوره إلى مالا نهاية . وهذا توجد الصجوة دائما بين العمل الأدبى وقارئه . والمقارن بينهم بصمة خاصة بهذا النوع من الصجوة التى تمثل الترجمة ، وهى واضحة محسوسة عندما تكون بين لغتين ، ولكنها ليست أقل وضوحا واستحقاقا للدراسة ، حينما تكون داخل أدب بعينه ، صادرة عن تطور اللغة وطرائق التفكير والنطق (شرح النصوص) .

ومن هذه البحوث استخلصت فكرتان : فكرة الشئ الأدبى ، بمعنى استقلال الأدب عن إدراك المثلث مجرد أن تعطيه للطبيعة شكله المحدث . على نحو ما يكون بالنسبة لنوحة أو لحسن ، مع اختلاف فى الدرجة بين الأدب واللغة فى ذلك . وفكرة الكثر الأدبى الذى يتضاعف باستمرار من خلال العصور ، أشبه ما يكون بهوى من رأس المال دى الربح المركب . وهذه الفكرة الأخيرة من شأنها أن تطامس كثيرا من علواء الكتاب فى ادعائهم للأصالة ، وتذكر بقوله لايروير : «إنها حرة أن تصنع كتابا ، كما تصنع ساعة . وإياها محتاجون فى تأليف الكتاب إلى ما هو غير العفل» . هم بعد مفر من التسليم اليوم بأن الكاتب - فنانا عبقريا أو صانع كتب ماهرا - يتسنى

شعب . وبالإضافة إلى عنصر الحكاية - شخصية الحية نفسها وقصص الأشباح وتمثلها للناس تعد كذلك مادة شعرية والكائنات غير المرئية من حيات الهواء في الميتولوجيا اليونانية ، والتوايح والتوايح عند العرب ، وأرواح العناصر عند متعاطي السحر والتنجيم - كلها كم غدت الأنجلة وما تزال ، وحتى في القرن العشرين لم يعدم « الشيطان » و « الملائكة » أن تقول أشياء لربطكم ، وبول فاليري ، والعقاد . وسلاحظ المقارن أن امتدادات الخرافة في العصور الحديثة فقدت الاعتبار إذا نظرنا إلى النجاح الذي حققته « رولان » أو « لانسوت » وخرافات الملك « آرثر » ورفاته ، فرسان نائنه المستنيرة

ومن أمثلة البعد المعكرو على « العائستيك » في أمهل كاروت وهوفان ثم إدجار آلان بو - صار جنسا أدبيا مها ، وصار منذ السربالين محورا لرؤية جمالية وفلسفة حياة وتصورا للفكرة والتعبير عبارة عن عالم « ماورالي » كامل ، للكلمة الشعرية فيه سيادة مطلقة . وهو بامتداداته الحية والمنقرضة يقدم مجالا لدراسات منهجية لبعض من الموضوعات والمواقف والشخصيات لم يتوقف لأدب عن إعادة تناولها ، ولا شطحات الخيال عن تصورهما في رؤى لا حصر لها .

(ج) والأساطير مها يكن تحريمها - تستند في نشأتها إلى معتقد الشعبي الطموح المعطى إلى تفسير ظواهر الكون ، وقد قدر ديونان واللاتين أن يؤولوا أساطيرهم مكان الصدارة في عالم من الأدب يسبح فيه على طريقة « هيلوب » حول الأسماء الأسطورية منذ قرون خيوط شبكة متراكبة الطبقات لا نهاية لها ! وقد انتهي الزمن الذي كان فيه الفنان أدبيا أو رساما يجد لزاما عليه أن يبدأ حياته الفنية بإعادة تناول فعل ناجح ، يتخذ من اسم أحد أبطال الأساطير محورا له . ومع ذلك مارال عدد كبير من هؤلاء الأبطال تحيط به هالة التألق . سواء منهم من يضعه تروسون^(١٢) في دراسته عن « برومثيروس » في نبات الأبطال ، أو يسلطه في نبات المواقف . ويريد بالأولى التنبات التي أقيمت على ذات مركبة تصلح نموذجها ، يبرز ملمح أو آخر من ملامحها حسب الفترة ، أو الأمة . أو الكاتب . ويرى أن الثانية أهم في طابعها غير الشخصي ، وتستلزم لمرضاها عملا أدبيا أطول مشقة من نموذج أعلى ، « اتيجون أو ايفيجيباء » على سبيل المثال ، يبينها تكي إشارة أحيانا لتخليد أحد نبات النوع الأول .

والمقارن يميز بين طريقتين للاستخدام «الاهي للأساطير طريقة يلجأ بها الكاتب إلى الاستمداد المباشر والمقصود من هذه الخربة الأدبية المحافظة والمريحة في الوقت نفسه ، بعد الاطلاع على ما كتب قبله في الموضوع ، والمثال الأشهر لذلك هو « امبيروب » ٣٨٠ ، للفرنسي جيروود الذي سبقه إلى تناول الأسطورة اللاتينية سيحه وثلاثون كانا . وطريقة ثانية تقوم على الاستدعاء بالمودج عن كتب واحتدائه بطريقة غير مباشرة . وهنا يتعلق الأمر بتشكيل رمزي لمشكلة فكرية - فنر موقف عاطفي ، ويصبح « برومثيروس » أو القرد ، و « أورفيه » أو الإبداع الفني ، و « سيريف » أو الحال مجرد أنية أو عايج عليا ، إذا لمعرفنا مصطلح بوبج ، وتخصي الأعمال التي تتسبب

إلى عام أهل الأدب الذي يتحاور فيه جبا ين جيب الأستاذ والتعبير ، الأسلوب الذاتي ونوصفة التعليمية الخاخرة ، الإبداع لمروالصصة المكتسبة ، الملاحظات الدائمة والحاجة العارضة ، المراج الفردى والتعايد لتتلقاة

ولنتعرف الآن على السبح التحليل وكيفية تطبيقه على الأدب سري أن هذا السبح يقوم

أولا : على تصنيف الموضوعات الأدبية *themes* و *motifs* إلى حبابه وحقيقية ويندرج في الخيالية : الحكايات الشعبية المروية شعاعها ، والقصص الرومية ذات الأصول المكتوبة ، والأساطير ويندرج في الحقيقية المادج النمسية والاجتماعية ، والشخصيات الأدبية ، ومجموعة المواقف والأشياء المفصلة منذ القدم لدى الأدب .

(أ) ومها يتعلق بالحكايات الشعبية كانت ميدانا يجتذب للمعاني ، فكان علماء الفولكلور والسلالات البشرية في طلبه رواد الدين درسوا أصول الأدب ونشأته في أشكال الأدب بشمهي ، وظهره في الملاحم الأولى والدراما والقصائد العائية ، ودرسوا موضوعات القصص الشعبي ، وهجرته ، وكيف ومعنى دخل الأدب « الرسمي » . وانجهوا بصفة خاصة إلى حكايات بلخيوان والخرافات المشتركة لدى الإنسانية . وكان البحث في العلاقة بين لاومنين ويديها يندوسهلا بغاية ، كما كان العثور على « حورقة أزيه » من التراث المكسيكي القديم في حكاية عرسية قديمة غيتا مشيرا للروح مثل تبع طبقة جيولوجية من شاطئ الأطلسي إلى الشاطئ الآخر ولكن دراسة الفولكلوريات - وتكاد تختلط فيها المخلود بين علوم اللغة والأجاس البشرية والأساطير والدين لم تلبث أن قصفت جاذبيتها بديسة للمقربين ، فأصبحت توكل إلى علماء الأجناس ، أو الباحثين في مجال الأدب الشعبي . هذا الفرع من الدراسات الأدبية الذي يدرس مجموع مدنية الشعب بعاداته وخرافته وفنونه ، ولا يهتم كثيرا بالجماليات . وقد تم رسم المخلود بين وبين الأدب الرسمي ، على أساس أن فكره « الأدب » يتصمن « تألبا واعيا وعالما لعمل جميل مكتوب مقدم إلى استمتاع جمهور متقف ، وإلى فكرة التقدي أبص . » وأصبح اهتمام المقارن اليوم بالحكايات الشعبية يكاد يكون معصورا على البحث عن المصادر الفولكلورية لبعض الأعمال الأدبية لكبرى ، « هاوست » على سبيل المثال

(ب) أما المصطلح *Le fantastique livresque* و المحدود من المكتوب حيث طبيعته . ولكن ميدان الدراسة فيه غير محدود ، فالاستعارات فيه من العوالم شرقية غارسية وعربية وهندية أوسع من أن يحيط بها الدراسات التي تمت بالعمل يكون أن يشير إلى ألف ليلة ودحوها المتصير إلى تقايد الآداب الغربية وقصص الحيات التي ما تزال نجد أنصار لها في كل اللغات ، وهي تثير اهتمام المقارن بما تتصمنه من كشف عن الرغبات المصيفة في النفس ، بقدر ما هي تلبية خفيفة ، ومعرض للتعبير في الأساليب ، وثقة لانطلاق الخيال الخاص بكل

إليهم في تسلسل ، إلى النقطة التي لا تذكر فيها أسماؤهم صراحة فينتفع الأثر أمام عين المقارن ، ويصبح الفيصل حيث في توجيه الدراسة وجهة الصواب هو «جس» للمهارة «في تتبع العلاقات بين الآثار الأدبية ومثير للوجوب والجرى فيها من العارض والسطحي

وفي مجال الدرس للمقارن للأساطير لا مفر من القول بأن المقارن العربي يعمل كأنه في بيت ! فالواقع أن تقاليد العرب الأدبية تقوم على مجموعات منبذبة ومتلاحمة من الذكريات والإشارات إلى الماضي ، وعلى ألف عظيم لكل ما يتنمى إلى عالم الأقدمين . مما يتيح لشخصيات الأساطير أن تواصل في صمت حياتها في صميم الأمة التي يقوم المقارن فيها بدور قرون الاستعمار ، إذا صح التشبيه .

وليس معنى ذلك أن المقارن الشرق محروم تماما من مجال يستطيع أن يتحرك فيه يسر . فالأساطير الشرقية - المصرية والمصرية والآشورية بصفة خاصة - وإن بدت في صورة الأقارب الفقراء بالنسبة للأساطير اليونانية واللاتينية لها عطاؤها الخصب وأثرها الذي لا يترك على الأدب . ويشير بصفة خاصة إلى هذا النوع من الشخصيات ذات الأصل التوراتي والامتداد الأسطوري ، من قابيل إلى مريم المجدلية ، مروراً بأبواب ، وسليمان ، وشمشون وسالومي تلك التي أوجدت في العرب واشرقى على النساء ديدة أدبية تنوع من بثارة سريعة إلى عمل أدبي كامل

وفي العصور الحديثة وجد مايسى على سبيل التجويز في اللغة ، الأساطير الأدبية ، تأخذ مكانا إلى جانب الأساطير الرسمية . هؤلاء الأدباء الذين بالوا الشهرة الواسعة في حياتهم . ثم أعيد تفويجهم بعد مماتهم ، أو على العكس انصرفوا في النسيان أحياء . ثم ذكروا أمواتا ، أو مارسوا حياة بحث في الخط الوهمي بين الشدود والضعف . كانوا مادة هذا النوع من الأساطير «راسم» - على سبيل المثال - هذا الملاك الذي يعيش في المنى ، كما وضعه مالاربه فان كل ما حده وهو دون المشرقين . ثم جال في الآفاق شريدا . بوهيميا حتى مات في السابعة والثلاثين . هذه الحياة تناوها أتيامل بموان أسطورة رامبر Le mythe de Rimbaud ومن السهل أن تصور وجود كثير من الدراسات يقوم بها مؤلفون ضمن بعثتهم وأدباء أساطير ، تأرجحت نظرة إليهم بين الإعجاب العائق والإزاء الشديد . وفيما ستكون الكلمة الأولى لرؤية المؤلف الذاتية ، وليس للأحداث المروية من حياة الأديب . ومن هنا فإن هذا النوع من الأساطير لا يكشف عن مصاه الخفي إلا من خلال الدرس المقارن الذي يمكنه أن يلاحظ عروق التدريج على المستوى العالمي

ثم نأتي إلى الموضوعات الحقيقية من مادج حبة واجتماعية . وشخصيات أدبية ، وأشياء ومواقف من الحياة .

(أ) ملاحظ للمقارن أن المادج النفسية والاجتماعية . وإن كانت تنتمى إلى أوصاف إنسانية محنة - فإنها تستمد وجهها المميز ، بل اسمها أحيانا من أصل أدبي . العجول ، ومبغى التفسير ، ومعتزل الناس ، والعبور ، والعرب ، والهامر ، والسادى ، والسوى ، والآله .. كلها مادج على درجة من العمومية ، بحيث يمكن أن يتدرج تحت

كل منها نموذج عربى أو أكثر . وطريقة أكثر عمومية أيضا تصور المرأة أو الطفل : للفتية (إميل - لروس) ، ونكوتين الفرد (بيلهم مستر - لكونه) ، وقد أدبا إلى نشأة بوعين من الرواية الألمانية (٢٣) ، والحركة النسائية ، الطلاق ، والمرأة المتعالة - كثير من الموضوعات تخص الأدب في تصويرها

وتناول العلاقات العائلية ليس أقل وصوحا في الأدب : فالأب والابن ، والابن الصال . والأم ، والأم بلا زواج ! . والأرملة واليتيم - والإحرة الأعداء - كلها حيوط مسج لا يمل الأدب من إعادة تشكيلها وصنعها مختلف الألوان . وربما تفوق أدب على غيره في تقديم المادج الإنسانية . من يسكر ذلك على الأدب الروسى ؟ وربما كان تناول أحد المادج حبة لعصر بعينه ، أو لتيار فكري واحتجاجي ، فالصنف الثاني من القرن الثامن عشر سجل ريدة ملحوظة في تصوير مادج الحكمة والتقاليد : رب العائلة . والمصلح ، والقاضى . وفي القرن الحادى : الفنان ، ورجل الأعمال . والعامل والملاح ، والفلق ، والشاك

وفي بعض الحالات الميزة يتحد الكاتب مع نموذجه ، فيقدم نفسه من خلاله ، وتعبّر الصورة التي يرسمها له عن تصور - وأسلوب - معاً للحياة والجمال - مشاعر اللباط في عصر النهضة ، والرجل المستقيم ، والفيلسوف ، والفنان ، والمهذب ، والحنثان ، والنتكف - كلها مادج وجدت تجسدها المنى في الصوص كما في الواقع . والمقارن مدعو إلى دراستها على مستوى مجموعة الآداب التي ترتبط لها بيتها بأواصر خاصة ، لماذا لا تكون مجموعة الآداب الإسلامية أو الشرقية ؟ بما أن المقارن العربى ماراها يحضون مثلها على مستوى أوروبا كلها ، ويرون أنها السبيل إلى إلقاء الضوء على ما يسموه تاريخ الأخلاق الأدبية

وتشكل الحرفة ، رسالة أو مهنة . هيكلأ أناسيا بعض الأعمال . وتم بالفعل تصوير هذه المادج : العس أو رجل الدين ، والحدى (ومدعى البالة عنه بصفة خاصة) ، والصحق ، والموسيقى ، وخدمة القرية ، والمخادم ، الهامى ، والديبلوماسى ، والبنى (طية القلب ، غالبا) ، والحلاد . ولسبب خاص بعض الشيء يبدو نموذج الطيب ذا اعتبار خاص . وهناك مادج تفرح مشكلات مثيرة على المستوى الأيديولوجى مثل الرعى المتوحش والمبد . والمجربى . ومن بين هذه المهن - تحتل مهنة الكاتب المقام الأول . ويمكن تناوله من الناحية الاجتماعية في ضوء شهادات معاصريه فيحدث غناء وفقره ، فهو موظف عمومى ، ناظم لشعر الناسات . ملون للأحداث ، وزير أو مفير . طعيل أو بديم . صاحب محل مره ، مدير أمر الجمهور العريض ، من رجال الأدب . يعمل كمؤدب أو أمين للكتب ، صحفى أو مستشار حميم كما يتناول من ناحيته الفكرية ومكانته في جمهورية الأدب من خلال آرائه المعلنة والتي تأخذ أحيانا صفة الاطراد ، مثل ددهاع عن الشعر . فهو كاشف للمكرة ، ريب آله الشعر ، صارة ، بى ، عفرية ، مرشد للناس ، فان ملعون ، عدو لنقوابين (٢٤)

على اختلاف المؤلفين والأمكنة والمصور. تكشف القوائم السيلوجرافية - أيضا - عن تفصيل الأدب لبعض الموضوعات ، و مقدمتها «الموت» : ما أكثر ما تنوع الإحساس الدائم به بين الشعور بعيشة الحياة ، والدعوة إلى الأيقورية أو الزهد والسبية . أثير موضوع الموت من خلال «رقص الهياكل العظمية» في أدب المصور الوسطى ، أو ضم إلى القبور والليل ، ليمثل البهية الحرة ، موضوع تقليدي شائع . في شعر الرومانسيين الأول من الإنجيز^(٢٦) . والعناصر : من أدب البحر والأنهار ، إلى أدب الأرض والجبال والنار والنجوم والشمس والقمر ، ثم الهواء والسم والعواصف ، ومن تركيبات العناصر بشأ أدب المصنوع الأربعة . ولكن الطبيعة أيضا عبارة عن نبات وحيوان وجماد : أدب للوردة من سعدى الشيرازي إلى ريلكه في العصر الحديث ، مع الإشارة بصفة خاصة إلى «رواية الورد»^(٢٧) في المصور الوسطى ، ثم ألفيا والبروك . وحكايات الحيوان ، والرمز بها «رواية النصب» في المصور الوسطى ، وفي عصر النهضة ، وشعر الصحور والمعادن عند شيل ونوفاليس . والمدن ، أنيرا ، لها المصورون بها وهي مزيج من خلق الإنسان والطبيعة ، وبعضها يعيش في الأدب كما يعيش في الحرفاء !

وهناك بجانب «الأشياء» توجد أيضا «المواقف» التي حيث إلى الأدباء : مصارع الطفلة (من يوليوس قيصر إلى كالبجولا) ، وقتل الآباء ، وهما من المواقف التي تميز بها كتاب «العاصفة والاندفاع» للحرب والسلام ، والانتقام ، السر على غير هدى ، الشيخ والعنى ، الفراق والوحدة ... الخ .

وهذه المواقف يمكن أن يأتي تصنيفها في «تاريخ الأفكار» بالنظر إلى عنصر الفكرة فيها . وسواء أكان التصنيف هنا أم هناك - فالهم في رأي المقارن أن يتم هذا للتيم *theme* الذي يسمح بتجميع الأعمال الأدبية بلا اعتبار للقيمة التي تنسب إليها ، انطلاقا من النسبة المباشرة بين هذا الأعمال إلى العلاقة النسبية غير المباشرة .

ويرى المقارنون المحدثون أن الدراسات القيمة في «الموضوعات» قليلة أوى حكم النادرة ؛ لأنها عرضة دائما للانحراف بالدراسة الأدبية إلى ميادين غير أدبية ، ومن بين هذه الفئة النادرة مؤلف تروسون من بروميس ، الذي يقال عنه إنه دفع بدراسة الموضوعات إلى الأمام أكثر مما دفعها الترجيح النظري . ويرون أن الوصول إلى للمهجة الحقة في دراسة الموضوعات يستلزم قبل كل شيء إصدار القوائم الدقيقة لهذا البعض الزاخر من النصوص ، مرتبة ليس فقط بحسب عناوينها ، وإنما بحسب التيمات التي تجمعها ، ويتطلب هذا الإحدااد محصا طويلا للنصوص مع الرجوع إلى ما كتب بشأنها في المصادر المختلفة ، وهي جهود تتجاوز طاقة الفرد إلى الجماعة . ومالم يتم القيام بها فستظل بحوث الموضوعات تعتمد على ثقافة المؤلف ودوقه ، وهما بالصورة ناقصان واعصابان .

ويعترفون بأن تصنيف الأعمال حسب الليم *theme* ، وهي الطريقة المفضلة لديهم ، قد يؤدي في بعض الأحيان إلى تفتيت

والمقارن في مواجهة هذه للمعارض المحافظة للصور يحاذر أن تختص تنصوص الأدبية من أمام ناظرية ، فيضل في شعاب التاريخ والاجتماع ، ويحادر كذلك أن يعتبرها وثائق علمية تكشف عن الروح الإنساني في الماضي ، لعدم وجود شهادات أخرى على العصر . لأن تدول النصوص على هذا النحو يعنى عدم الاعتراف بالمسافة التي تفصل الأدب عن الواقع . ومن واجب المقارن أن يتعامل مع هذه المسافة بين الواقعي في الحياة ، والواقعي الأدبي الذي تدخلت فيه رؤية لأدب . وتقدم الرواية والمسرح الخيال الأمثل لبحث هذه المسألة ، فهي يدلان في الحقيقة على الفجوة بين الموصوع وتصويره . على العكس مما يسبق إلى الاعتقاد أنها الأكثر اقترابا من الحياة والواقع

(ب) وشخصيات الأدبية مثل النماذج في انتابها من الواقع المحسوس ، ولكنها تفوقها في التألق وإهتمام الباحثين بها ، حتى لتشكل الدراسات حولها عالما بذاته . وسيلاحظ المقارن أن من هذه الشخصيات ما يعود إلى الآداب القديمة ، ويصل إلى حد الاختلاط بالأساطير ومشتقها : (أليست ، ميروب ، إلكترا ...) ، ومما ما يمتد صراحة إلى التاريخ (من سقراط إلى نابليون ، برونا بكليوباترا ، جان دارك ، السيد ، ماري ستوارت ... الخ) وهذه الأخيرة منها خضعت لرؤية الكاتب وتلوينه لها تبقى على اتصال بواقعها التاريخي ، وتظل أشد مقاومة من سابقتها لحرمة الزمن في التحوير والتغيير . وليس من الصعب على المقارن أن يلاحظ أيضا التبدلات لشدة بين الشخصيات في مجال الشهرة والتجديد *الحيوية* معجزة لشخصيتي هاوست ودون جوان ، وعلى العكس نثر وأصبح الموصوع قد لا يبدو محروما من الميراث مثل «اليودي الثالث» . وتسحب الملاحظة نفسها على الدراسات الخاصة بالشخصيات ، فبجهد إلغفاء نظرية على القسم الخاص *Individual motifs* من *Bibho. of Com. Lit.* ص ٧٨ - ١٦١ يدل على مجاز هذا النوع من الدراسات ، وعلى الأهمام ببعض الشخصيات على حسب البعض الآخر ، خاصة إذا وضع في الحسبان أن عددا كبيرا من الشخصيات الأدبية مازال يحبس النصوص النادرة والآداب الصغرى ، التي لم تشتهر على المستوى العالمي

ومن الباحثين من يحصل قصر البحوث في مجال الشخصيات على الأعمال ذات القرابة المباشرة . أي على المؤلفين الذين تناولوا نفس الموضوع : «أنتيجونه» - على سبيل المثال - بين سوفوكليس وروندو في القرن السابع عشر ، وجان كفو في القرن العشرين . وقد يكون من الواجب أن تكون البداية بهذا النوع الذي تكون فيه الأعمال سلسلة متشعبة متصلة فيما بينها . ولكن تعقد النصوص ما يلبث أن يقترح على الباحث منهجا آخر ، يستطيع من طريقه أن يمسك بالشخصيات على نحو شمولي ، بدلا من أن يبحث عنها على نحو جزئي معرفي في التصيلات المتعلقة بأصول هذه الشخصيات ومروجها .

(ج) ونصل أنيرا إلى قائمة من الموضوعات المحيية لدى الآداب

وحدة العمل الأدبي ، وذلك في حالة ما إذا كان الـ *theme* لا يعبر عن روح العمل ، وإنما يكاد يمثل به عنصرا إضافيا ، ولذلك نجد في النيم الذي يصم تحته عملين لشيل وميريه ، هما «النصوص» (٢٧) و «ماتيو فالكون» (٢٨) ، فالملاقة بين الأدب والابن ، وهو النيم الذي يجمعها إلى أعمال أخرى مشابهة - ليست في الواقع إلا حرية مرعية تصاف إلى الحدث الرئيسي . ألا يعنى ذلك خطر الوقوع في تعظيم وحدة العمل ؟ تردُّ فلسفة الأدب من منظور الرؤية الشاملة للموضوع بأن وحدة العمل لا تنتمس بالضرورة داخل حجم الكتاب ، بل يصح أن تنتمس في مجموع أوسع من تصور كاتب واحد . في المجتمع الذي يعيش فيه ، في التقليد الذي يحيط به ، في الأسلوب الذي يتبعه بوعي أو بدونه . ومقتضى هذه الرؤية أن المقارن يرى الانساق بين كاتبين تتبع نظراتها اتجاهها واحدا ولا يفرميان - كمؤلفي روايتين عن البحر أو قصيدتين في موضوع النار ، يفصل بينهما العصر واللغة - ليس بأهل ثراء ولا صدقا من الانساق بين كاتبين يفرميان ويعكس أيها صاحبه . فشرط المقارنة أن تدل على صحتها ، وأن تثير الفكر والروح ، سواء انحلت خطا واحدا ، أو تعددت أشعها وخطوطها .

ثانيا : المورفولوجي الأدبي

يقصد المقارنون بالشكل معنى يتعلق بالصيغة الخاصة ، ويحمل صفة مردوجة بين الحلقة لتنظيم المواد ونموذج العمل الحسن عندما خلفته عبقرية أديب ، أو نافذ منظر ، أو تعاونت على بلورته وتحديدته في حياة جهود الأجيال

فالشكل بهذا التصور عبارة عن قالب ، على قدر كثر المرونة ، يصعد المواد ويتعامل معها في آن ، يرشد إلهام الأديب ويحدده ، بل يثري أحيانا ، ولكنه في الوقت نفسه لا يشكل عامل ضغط على عبقرية

والشكل الأدبي يتناوله التحليل للمقارن من ناحيتين .

(أ) أشكال التأليف : غنائية ، ودرامية ، وحكاية .

(ب) أشكال التعبير . مفردات ، حوارات مرددة ، صور ، سمات أسلوبية .

(ج) تصوير ظاهرة النقل الأدبي

٢ - أشكال التأليف .

وهي تتعلق بأشكال التأليف يتم التمييز بينها على أساس وظائف اللغة الثلاث : التعبير ، والنداء ، والتجمل . ففي الغنائية يطلب الحد التعبير ، وعجاده : أنا ، صميم التكلم . وفي الدرامية يطلب نداء النداء أو بدعي وعجاده أنت ، صميم الخطاب وفي الحكائية يعجب الحد التمثيل ، وعجاده : هو ، للعائب . وقد يتم التمييز بينها على أساس فلسفيا بمرسها وفقا لمعركة الذاتية وللوضعية ، أو على أساس معييري يقول حواراتها لحاجات نفسية بشرية لدى المدح أو الملق ، مردا أو جماعة . ونتميزا على أساس تاريخي يقول بالمراسل والدورات التاريخية ومناسبة كل شكل لدوره فيها (٢٩) . وتقدم السوية بقيودها المعروفة المثال الواضح للشكل الثابت في صرامة ، برغم بعض

توزيعاته الدقيقة . ولم تحظ الأشكال الغنائية الأخرى بنفس الميزة من الثبات والعلمية ، فالشعر المرقى برغم تنوعه المعجز ، على الأقل حتى نهاية القرن الماضي ، ورث عن العلم الإغريقي اللاتيني الاحترام الأساسي لفكرة البناء . وتعتبر الأشكال الدرامية أقل التزاما بهذا المبدأ ، باعتبار أن المسرح يظل دائما في مواجهة جمهور يصعب التحكم في ذوقه وتطويع متطلباته وفقا لرغبات المؤلفين . والمسرح يشبه الموسيقى في أن التواصل بينه وبين الجمهور يمكن أن يتم عبر حاجز اللغة ، بمعنى أن الجهل باللغات الأجنبية لا يؤثر بالنسبة للمسرح تأثيره في الأجناس الأخرى . فلو ألمانيا كان ممثلون من الإنجليز ، وحدهم ، يمثلون بلغتهم حتى بداية القرن السابع عشر وعلى امتداد أوروبا لم تكف النصوص وتمثلوها ، بل ومشاهدوها عن الثقل ، ولهذا يقال إن المسرح بوصفه في مغرق بطرق بين تقيد نصف أدبي ونصف شعبي ، وتقدر نظري وأخ متغير دائما ، وتلق سريع من جانب جمهور متنوع العبقات غالبا ، وبه الرأي السام دائما - يعتبر حقلًا مثاليًا للمقارنة ، يستجيب لها بتلقائية تقرب من استجابة الموسيقى

والأشكال الحكائية تقوم على حكاية يتغنى بها شعرا أو نثرا ، تقرأ في صفحات أو مجلدات أو تلى من الذاكرة ، وفيها يخرج موضوع وراوي . قد يكون المؤلف نفسه أحيانا - وجمهور . وهذا العلم «الحكاية» بالذات على مستوى الأدب الإنسانية مارال مُلقعا بالغموض ، ومن ثم ظهور حاجة إلى جهود مؤرخ الأدب القوي والمقارن معا من أجل تحديد أحول الحكاية . وتكسيكها ، ودور الجمهور فيها ، حسب الآداب والشعوب .

وهذا الفن الذي يتجه الشاعر والمسرحي والقاص نحو مجد فيه الأجناس مكانها ، وقد اخترعها منظرون متأثرون بأفكار أرسطو ، ثم نقدتها الرومانسيون باعتبارها قيودا على الخيال . فعقدت مكانتها مدة طويلة ، إلى أن استردتها بفضل برونتير ونظريته ، حين جعلتها هذه الأخيرة ماهيات سابقة في الوجود على أي أدب . ولكن الأدب للمقارن بحثه الخالص بالتنوع - يحاول أن يجد تعريفها لها بوصفها في نقطة ما بين الماهية التحريضية والفيض عبر المنحاس للإبداعات الفردية . ويمكن أن يساعد على رؤيتها بوصف هذا التقسيم الوصفي الذي يراعى تداخل العلاقات بينها : حضني ، وتقديرى ، ومعيد

فالحقيق يضم أشكالًا محددة تاريخيا ذات بني عضوية ثابتة ، لا خلاف عليها ، مارسها الأديباء في وعي تنماليدها ، مثل المأساة الكلاسيكية ، وما يعرف بحوار الموتى والقصيد الغنائية باسمها Ballade و ode والتقديرى يضم أشكالًا أقل ميلا إلى عدم المحدد . بمعنى أنها تتعدد بالوسيلة والمادة أكثر مما تتحدد بالبناء والشكل ، كالسيرة الذاتية ، والقصيدة الروحية والرحلة الخيالية .

وليفيد يقوم على تصنيف فج ، ولكنه مريح ، يناسب الروح العمل والتنظيم المكتبي ، ويكاد يستلهم التقسيم الثلاثي للأدب غنائي ، درامي ، حكاية وأشكاله هي : حطانة ، تاريخ ، ورواية ، مسرح . ومن شأن دراسة الأعمال الأدبية من خلال هذا

ولكنها يحكمها أن تعجز ، وفي مجملها تقابل برفص وعدم التوفيق . كما تقابل المشايعة والقبول ، مما يسمى أن يصرف في الخدش ، ثم تطويع وعوت . والأدب المقارن يعمل على أن يتفهم حبه لشكل الأدبي ويستخلص الثوابت والمتغيرات فيه ، ولا يدعى القدرة على طرحه تحولاته في المستقبل ، كما كان يدعى النقد عند قريب . وكما ما يحاوله هو أن يشرحها

(ب) أشكال التعبير

مدان لا يعزى بالبحث كثيرًا تعود بداهة الأولى إلى من الحرب العالمية . حينما حاولت لشبكة روسية في موجهها نقد ما كسبى لخط من القيمة التعبيرية - أن هم دواشيل نهاية شكله ولكن دراسة كوتس عن العصر الوسيط " ودراسة ويراج عن المحاكاة (٣٢) - هما بداهة البحوث السهبية في هذا الميدان . وهذا النوع من الدراسات يقوم على جعل معرولة من سيقاب ، وأحياناً على إجراء من العمل ، ومن البادر على فقرات . وفيه يتغل الباحث من مجموعة من التعصبات التي تستحق الوقوف عندها لغزاتها - إلى الدراسة التركيبية للقيمة . ويستلزم المصحح إيراد قدر هائل من الأمثلة ، وتدعم التفسيرات بالإحصاء ، والاستعاضة عن الربط بين العمل وأجزائه وبين العمل ومؤلفه بإيجاد شبكة من العلاقات لا تقصر فقط بالصدفة العارضة .

ورقة في عجب أخطاء الاستنتاج لتسرع بفصل أصحاب مسج اختياره على مساحات محصورة تاريخياً يمكن الانتقال من بعد ذلك إلى استنتاجات تركيبية أكثر جرأة . تبين أن الأسلوب ليس فقط هو الرجل . وإنما العصر ، والأمة ، والتعبير .

تدل بعض أشكال التعبير مثل صمو ، لتلاعب بلطفي . بعضه الفكاهة . كلمة مفردة . العلاقة بين الكلمة والفكرة وبهتت - على صلة القرابة بين الأعمال ، كما تكشف عن بعض الصور التي تحمل أسماء محتسبة كلها تدور حول المحرور والتحرى : *ironie burlesque. Parodie* . وفي بعض الصور *macaronées grotesque fantaisie* و *dada nonsense* . ولم يعرف فكس المحرور ، بل هذا النوع فلمنعزل له : *sublime* وجاذ *sérieux* وصاحبة *éloquence*

والتعبير الاستعاري ومشتقاته من خرافة *fable* ، تمثيل رمزي *parabole* واستعارة رمزية *allegorie* ، ورمز *symbole* ، كلها عالمية . تختار طريقة لتعظيم . وتتمثل بعض الصور حسب العصر أو المدرسة ، بل تكاد تصبح مذهباً بمعرفه وأدب الارتجال . لحيوا ، الذي يؤدي بلا خصوص . والذي يختلف طبيعته عن الأدب الذي أنتجته الطبيعة . ومن أمثله القصيدة الملحمية ، وكوميديا الفن . وعلى الطرف المقابل لهذه الأخيرة توجد النصوص المسرحية للقراءة لا للممثل

ومن أشكال التعبير ذات المدى العالمي ، وما رأت تستطرد الدرس للمفارقة - العظم ، فالرباعية والقصيدة ذات القافية المثبتة ، والبيت ذو

التصور الوصفي للأجناس أن للمقارن يولي الاهتمام للطلوب لتعدد للتلامح الخاصة بكل أدب ، بدلا من الاستناد فقط إلى التعريفات الخادمة التي تميل بالمصطلح إلى التجريد واستبعاد الخصائص المحلية ، ونتيجة بذلك سيكون في استطاعته أن يقيس التطور التاريخي للأمة والتقاليد الثقافية ، والاحتاجات الأساسية للروح الإنساني ، وعقيدة المؤلف الخاصة ، ودوق الجمهور . فالحال على سبيل المثال *Essay* الذي يمكن تعريفه وتحديد به بدقة في وطنه إنجلترا ينشطر في الواقع إلى عدة أجناس ، على السلم العالمي . ومن الشيء يقال بالنسبة للقصيدة القصيرة في أوروبا ، فيها في عرسا القرن السادس عشر أو السابع عشر أو الثامن عشر ، وبين مظاهرها في كل من إنجلترا وألمانيا وبنغاليا - من وجوه الاختلاف ما يعدل وجوه الاختلاف . وهذا لا يردد المقارن في أن يشبه الجنس الأدبي ، بأسره من يوي البشر بمروعة الحقيقة والثابتة في وطن ، والمتجولة التي ترحل بعيدا عنها واعتزلت غيرها ، لتنتج سلالات جديدة ، وتختل جميعا في سلسلة من الأعتاب (٣٣) . ومقتضى هذا التشبيه أن الجنس الأدبي يمتد في سلسلة لا نهاية لها من الأعمال الخاصة ، لاهي متطابقة تماما ، ولا هي مختلفة كل الاختلاف . وهي مفهومة القريب من الشكل وبناء ، والبعيد عن التحديد للطلق الصارم - يتحكم غالبا في اختيار الموضوع والنقطة والأسلوب ، حتى لو بدا غير ذلك فالرواية عن شكل الرسائل التي ترسم أنها صدى مباشر لتيار الحياة المتعالي الصرف - تعرض في الواقع نمطا معيناً من الشخصيات والمواقف والتحليلات . وحتى السيرة الذاتية في أشكالها المختلفة من المذكرة اليومية إلى الاعتراف ، والتحويل المنكر لتجارب الحياة لا تملأ من بعض الثوابت والتقاليد ، على حين يعتقد أنها ذاتية إلى أبعد مدى . وبناء على ذلك يفرض وجود أزمة بين سيطرة الجنس الأدبي المعترف به والاختراع الذي يدل على الأسئلة لدى الكاتب . وهذه الأزمة تتيح للمقارن أن يميز بين العمل العظيم والعمل التقليدي الخالي من الحرارة ، مع قائمة بسيطة بين الاثنين . ففي الأدب كما في الفن تصنع النجوة الفنية مدرسة ، تتحول إلى أسلوب ، تحتبط بعده في تقليد كواصل حياتها بعد ذلك في إنتاج وتجاري ، بعيد عم الحاجة التي دعت إلى ابتداعها في أول الأمر .

وفي مصر المقارن لا يخصص الجنس الأدبي الذي يفتقر إلى البناء الثابت بدراسة التركيبية إلا إذا عبر عن ملامح إنساني حقيق فلأساوي . والفكاهة . والمزج . والرنائي . والتعليمي . والرمزي - كلها معاهم تدرس في مظهرها الأكثر عموما . ولا يستلزم الأمر في هذه الدراسات القيام بإحصائيات كاملة ، فمن الممكن للمقارن الذي اختار مرحلة المدخل إلى ثقافة معينة أن يستخلص عن نفسه لإحصاءات كثيرة . إلا أن المكثف لخصوصية من وجهة نظر معينة . فالتعرف على طبيعة مثلا ليس لتيسل إليه قراءة كل لمآسى . وبعض الأمثلة ذات الدلالة يمكن أن تعد الباحث بمحتاج يعرف صحيح

وفي نظر المقارن أن الشكل أو الجنس أو البناء ليست تجريدات . إنها محدد حاجة ، وتوجد في مكان وزمان ولغة .

المصرعين - أشكال تعرفها الآداب كلها - ثم الشعر الأبيس ، والقافية ، والإيقاع ، والمفردات الشعرية والنثرية - كلها مشكلات لم تقل فيها المقارنة ، على مستوى الآداب رأينا بعد - بل إن هناك ما قد يعزى للنظرة السريعة أنه استند البحث فيه : ما المقصود بالقصيدة النثرية على صعيد الآداب المختلفة ؟ كيف توفقت بعض أشكال النظم التي كانت شعر مرتطبا بها عن أن تعجب أو تجسد معنى الشعر ؟ مارال أسئلة موجهة لمقارن يعرف على طبيعة الشعر الخالص من خلال رؤية تتجاوز نطاق الأدب الواحد .

(ج) تفسير ظاهرة النقل الأدبي .

من الأعمال التي قام بها فريق من النقاد التسميين والاجتماعيين والتفريبيين أنس والبرم ، مثل باشلار ، بوليه ، ستاروبيسكي ، ريشار ، أويرباخ ، بروكس . الخ يستطيع المقارن أن يجد المثال للعيد الذي يساعده في عمله . فمن طريق أمثلة مأخوذة من جميع الآداب - بلا تفرقة بينها يبحث كيف يعمل الأدب ، باعتباره مראה حية للعالم الذي وعبر للثري ، وباعتباره نفسه مسرح الحقائق الروحية - على أن يقل هذا العالم الخارجي والدخيل بمحنة بعض الحروف السوداء للسلطنة على الورق ؟

ومن هذه الحقائق يوجد الزمان والمكان ، والحركة التي تجمع بينها ، والإحساسات جميعها ، والمشاعر الأولية العميقة (مثل الحروف والشعور المتساوي بالحياة) ، وعلاقات الأنا والغير ، والأنا والطبيعة ، والإيقاعات الداخلية ... الخ .

كان باشلار يفسر الأعمال الأدبية في ضوء نظرية المعاصر : ويحاول أن يصف الكتاب وفقا لسياقهم إلى كصغر أو كخروج وكان بوليه يدرس الكتاب الفرنسيين في ضوء فكرة الزمن . وستاروبيسكي يقيم نظريته على أساس الاندماج بين الكاتب والناقد . وريشار نتج مسح باشلار وبكمله مسح الأسلوبين

وأما أصحاب التحليل للنمى للعمل الأدبي فكانوا مقارنين بالروح قبل الشكل ، يصرون على إلحاق العمل بمحدث ، على حين كان السابقون ينظرون إليه في نفسه كشيء مطلق . والمقارن يرى في النتائج التي انبثا إليها ما يدعو إلى الإحجاب مادامت لا تستند إلى

هوامش وتعليقات

- (١) Cl. Fichot, A. Roussier - La Littérature Comparée. باريس ١٩٧١ ، ص ١٧٦ . والكتاب برعم إنجازة يقدم أول ما كتب في موضوعه حتى الآن ، من حيث الإحاطة الشاملة بمناهج الأدب المقارن ومراجعه وقد اعتمدت عليه بعضه قسائية في كتابة البحث
- (٢) راجع في القرون بأزمة الأدب المقارن بحث الناقد الأمريكي ويلك . العنوان نفسه (أعمال المؤتمر الثاني للاتحاد الدولي للأدب المقارن - شابل جيل ١٩٥٨ - ومطامير معدنية - للمؤلف نفسه - ١٩٦٣) . وانظر كذلك روجيل في Comparaison n'est pas raison. باريس ١٩٦٤ . وكذلك هـ بلاك في Nouvelles Tendances en Littérature Comparée, Paris, ١970.
- (٣) انظر في شأن الأدب المقارن الفصل الخامس به في « الأدب المقارن » الذي تجميع وكذلك محمد عيسى خلال « أدب المقارن » ص ٢٠٩ ، وهو يبنى بحثا إزاءه . ويؤكد يشارك القائلين برفضه ديم بدعوى أنه يخرج من نطاق درس النصوص ومحيطها إلى ميدان التجريد والتعميم وهو الخطر ما تتعرض له الدراسات الأدبية

الإفراط في التعميل ، وتعتمد في الوقت نفسه على الاختيار الموفق للنصوص موضع التحليل - على أن المقارن لا يسعى أن العمل الأدبي لا يمكن أن يكون مجرد نقل آلي للرغبات الدينية والعقد النفسية ، وإنما هو عمل خالق تابع للغة والتقاليد . ولكنه في الوقت نفسه يعرف عما يقدمه هذا المنهج الاستكشاف من إلقاء مزيد من الضوء على كثير من النصوص التي تلمو متناثرة عن طريق إرجاعها إلى الأصل الإنساني المشترك ، والطبيعة الإنسانية الواحدة

وفي الاتجاه المعاكس - تقريبا - يقع التفسير الماركسي الذي لا يعتبر الأدب سوى ظاهرة تابعة للموقف الاقتصادي والاجتماعي . ولو لم يكر له من أثر إلا التذكير بالرابط الوثيقة بين الكاتب وبيئته ، على دعم الروح المعاجية ، واعتناق المثالية الانسلاخية - لما كانت دراسة المادة - ملا فائدة ! فكرة إعادة ربط الأدب بسياق اجتماعي أكدتها بقوة في مجال البحث المقارن أمثلة كثيرة ، لعل من أهمها دراسة حركة الباروك

وفي كل الأحوال إذا كان لكل من هذه الاتجاهات أسسه القوية ونظراته المقتضية للأمور - فإن طبيعة المقارنة دائما تستدعي أن يعمل الأدب المقارن محتفظا بشخصيته الإنسانية بحدوث من أن يعمل موضوعه تابعا بانتظام لعمليات آلية ذهنية محبة - أو لقوة لا واعية في الإنسان ، أو لتصور مادي تحت في التعاون بين هذه الأطراف في توازن يربح الأدب المقارن - وفي تنازعا والاقتضار على أحدها يفقد كل شيء . ولعل الفرق مكن بين رؤية الأدب المقارن ورؤية الاتجاهات الأخرى أن الأول في تصورها التحليل للأدب تستند إلى الاعتقاد في طبيعة إنسانية أولية ليس الأدب إلا أحد مظاهرها . بينما تعود الثانية بالكتاب والنصوص إلى إنسان فرضي محكوم بظروف البيئة والزمان

ولا يتعلق الأمر على أية حال بنحس النصوص في حيد علمي بارد بلاوعية في فهمها . والتعاطف معها . والخلاصة في كلمة . أن « التاريخ » في الأدب يعلمنا أن ترتبط بقوة بعقليات الماضي في تنازعا . وأن يمر من خلال منحها وتنوعها كصفحة انبر - هروق دقيقة عبر مساهية في الإنسان . وه الفلسفة « في الأدب تعلمنا أن يرى من وراء هذه التوهمات بعض الثروات . فضلا عن المدبر

في يجب أن تستند دائما اصولا من الإنتاج الأدبي ذاته . والكتاب من الأدب المقارن في التاريخ لا يخلو من يكون بالضرورة وهذا لما قاله فان ينجيم وجور . في كتابها - مع استعادات سرية أحيانا لماورد في كتاب يشو اشار انه كما حد ريجون طبع في كتابه بعنوان : الأدب المقارن والأدب العام . بيروت ١٩٧٢

(٤) Euphuisme . ص ١١٠ إلى روليه بعنوان Euphuus, or the Anatomy of wit, 1579

للكاتب الإنجليزي جون ليلي . انتشرت الاندوسيم في إنجلترا في أواخر عهد اليريهت الأولى . كطريقة جديدة للكتاب تعتمد على الاحتفال بالأنثى في التعبير . ولقدالة بين الحمل في إيقاع وتناسي . والكتابات إلى موضوعات البلاغة القروسطية ونشأركها في هذه اللامع مخرجه من الحركات الأدبية المعاصرة . على مستوى أوروبا

(٥) المصطلح بالألمانية Zeitgeist . ويراد به نوع من المناخ العام الذي يسود الكتاب في فترة ما

(٦) La Réforme حركة الإصلاح الديني والديني في القرون السادس عشر - في

استغل وسط أوروبا وشمالها عن سيطرة الكنيسة ، نتيجة للحركة الفكرية في عصر النهضة ودعوة مارتن لوتر . Contro Réforme « ضد الإصلاح » هي الحركة المناهضة للكنائس التي تبنت الحركة السابقة البروتستانتية ، حاولت علاج أوضاع الكنيسة التي كانت تعاني منها ، وعن طريق « مجمع الثلاثين » أدخلت تعديلات مهمة في نظام الكنيسة .

(٧) أحب أمال جوتة إلى نفسه فظلمت بين ١٧٩٠ و ١٧٩٧ تطور أوضاعها بين الفترة دوروني إحدى النهضة التي وصلت إلى إحدى القرى فزارا من بيوت الثورة . والتي حرمان لمي أحد ثرياء القرية ، وفيها تصوير لخيال الحياة الفريجة المظلمة . في ظل حافظة تباركها التقاليد الأسرية ، مع أحداث بسيطة ، ولكنها تسبح في جزر دعوى عجب تتناوب به القصة الفريجة صوما . ومن مواقفها التي يشار إليها عادة تأمل الخبير وجهها في صفحة مياه النافورة ، ووداع دوروني قرى الشقاء . وهي في طريقها إلى بيوت الزوجية

(٨) اميريون ملك نيوت وروج الكبير تخرج كير الأرملة وروس في شكته وسلامته ليحدث روجه . فكتبت أسطورة الكتاب الرومانى بلوت يكتب عليها صلاب بعدة موضوعات معضلا للادباء ، منهم جيموند القوسي في عمله . « اميريون ٢٨ » انتجته ابنة أوديب وأنت تيوكل وبوليس . كانت قلعة أنبيا على طريق الآلام عندما قد عيبه . حكم عليها بالوت لاجبرتها على دعي نعيها بوليس الذي قتل في حربه مع أسبه أدم طية ، وخروجها بذلك على تومر كورون . تناول موضوع نصيريه حديد من الروايات بدعا بسوكتيس وانباء بأوى

(٩) Éon : في اصطلاح الفلاسفة الفترة الأثرية الصاعدة من مبدأ الموجودات عند الفلاسفة والافلاطونيين . (المصمم الفلاسفة ط . جميع اللغة العربية بالقاهرة)

(١٠) ريتشاردس - صامويل - (١٧٦١) ، منقش الرواية الإنجليزية الحديثة . له كتابه على كل من ديمودور وروسو . روج - إيدوارد - (١٧٦٥) مؤلف « الظلال » التي تعد إرغاصا بالرومانسية . جوي - توماس - (١٧٧١) صاحب الأشعار الرقيقة لمزينة يشارى صاحب « تأملات بين القبور » (١٧٨٨) متبريد لوردس - (١٧٦٨) صاحب « رحلة عاطفية »

(١١) بديه - شارل - (١٨٤٤) مؤلف مجموعة من الحكايات ذات الخيال « خيالاتي » السامر ، أول من ميز نمية الخلق في الحياة الحقيقية « شيل » بأسمائه في حكاية « الأرملة » بارس - وكان يعمل بياطرة من حياته - حيث كانت لجمع حوله كل مساء شباب الرومانسي آنذاك « هيجو ، سانت - بيتر ، سوتيه ، مي » لا مربي

(١٢) يوشوا : الأدب لقارون من - ١٠٧

(١٣) هومان - إرنست - (١٨٢٢) نشر حكايات الرحبة « Contes Fantastiques » ذات الخيال القوي والقدرة السجية على التلاحقة ، وبعد من « الله » هذا النوع من القصص التي لا يحدد فقط على الخيال المبالغ والحرارة لحد الإنعاج ، والمصلحة . وإنما يبرر بأساليب الخيال في اتجاه مفاد المشرق للآداب . بقصد نقد الواقع .

(١٤) تولريامون - إيزودور - ١٨٧٠ بعد في نظر السربانية أحد روادها .

(١٥) هوبير روس ، أو بولسوس - في الحكيم والحمر عند اليونان

(١٦) انظر كتابين علم البحوث في « الأدب لقارون » : ك . يوشوا من : ١٠٨

(١٧) الاكسنادوربية اسم يطلق على الفترة اليونانية في العصور التي تليعت فترت الإسكندر ، وكان مركزها الرومي يوجد في الإسكندرية ، باعتبارها ثقافة جديدة كانت صدى للاغلاط الذي أحدثه الإسكندر في الحياة السياسية

(١٨) Préciosité : المصنع بطل المظهر الرئيسي كثر الأدب بالحياة الأدبية في النصف الأول من القرن السابع عشر في فرنسا ، وكان المثال لدى المصنع هو ال « Bonne femme » : (الرجل المقرب في مراعاة الآداب والأصول) .

(١٩) Rococo : أسلوب في الفن ساد في عصر لويس الخامس عشر ، وانتقل إلى الأدب . يتم بالعرف الذي يتم الإعجاب بالجمال الشكل ، وتسير بجزئية التي تقوم على للحنينات والأحاسيس القصيرة المنتهية أقرب ما تكون إلى الصفات القويحة مشتق من كلمة « rocaille » وتعني الأحاسيس حثوية الشكل ، ومن هنا كان الاسم الذي أطلق على هذا الأسلوب من الفن الذي قضت عليه الكلاسيكية

(٢٠) كلودينيوا : الأدب لقارون من ١٦٧ . والإنشاد إلى بُعد الأملان الشهيرة في غويا « كارس » ، مقصود من قصة « كارس » ، فكتابت الفرنسي ميريه (١٨٧٠) إحدى قصص الحب والوفاء لملائمة ، تدور أحداثها بين الضابط جوييه والنجارية المسماة كارس ، ومضارع التيران لوكارس ، في جو من التضحية - الضابط يصبح فاضح طريق ليكون مجاور من حب - وحياة المعطرة ، والميرة ثقافت

م إلى أحد المؤلفين المؤثرة في حكاية « سير » ، فكتابت الممركي أندرس - جانس كريسيان ١٨٧٥ - عروس البحر الصغيرة التي وقعت عاجزة من الإفصاح عن

نفسها ، لأنها كانت قد ضحت بعمل ما تمثلك وهو صوبها . في مقابل ان تتحول إلى إسة مروي في عيون مجريها من يوي البشر ، ولما قضت في ذلك أقدمت على تصحية أخرى شبيه حياي . وتصور - إلى دعوة نجلو سطح الماء

(٢١) انظر القصة في الترجمة العربية « مستجاب الحكيم » د . أمين عبد المجيد بلوى - القاهرة ١٩٧٧

(٢٢) حوار الدراسة

R Trousson Un Problème de littérature Comparée - Les Etudes de Thèmes, Essai de Méthodologie, Paris, 1965.

ويحدى مشكلات الأدب لقارون : دراسة التيمات ، بحث في لمبج «

(٢٣) ك . يوشوا : الأدب لقارون من ١٤٩

(٢٤) كان شعراء الرومانتيكية مثل هيجو وثيقي يرون في الشاعر نبي العصور الحديثة يتقدم ركب الإنسانية . على حين كان يودلير والرميون بعده يرون الشاعر ضحية ، وأنه غريب عن كل ما يحيط به ، غير قادر على التكيف مع مطالب الحياة من حوله وقد ألف قرابة كتابا بعنوان « الشعراء المعروف » أزعج فيه لشعراء اعتقد أن المجتمع مصمم ضدهم .

(٢٥) من الأنظمة : قصيدة جري . مزية كتبت في مقبرة ريمية (١٧٤٢) ، وقصيدة يوتج . أنكار ليل ١٧٤٢ ، وقصيدة هاري . تأملات بين القبور (١٧٤٨) انظر . شعر الليل والقبور - فكان نعيم .

(٢٦) Roman de la Rose : أحد الأعمال الأدبية المهمة في العصور الوسطى جميعها ، كان لها تأثير قوي على الأدب في العصور التالية . مكونة من جزئين متاليين ، ولكنها يتكلمان لصريين عظمين ولا يصغران من روح واحدة الأول عبارة عن حكاية رمزية تقوم على تشخيص الفصح والجمال ، فاضل والطبع والظن والتشويخ خارج المسان ، واللحمة والجمال والقدرة ، والحب والمطعم . وحتى يصبح الفهم عاشقا للوردة يتجسد الحب فصحفا إلى على المظاهر وصداها ، التي هي عبارة عن تناول جديد لـ « من الموي » لأوريد . وهذا الجزء مؤلف من ٤٠٩٨ بيتا ، وينسب إلى شاعر باسم جيموند لوريس يتنسى إلى النصف الأول من القرن الثالث عشر . والجزء الثاني ذو صبغة تعليمية أوضح ، وأطول من سابقه بكثير ، يصل بالظومة إلى ثمانية عشر ألف بيت . وينسب إلى جان دي سيج ، من شعراء بداية القرن نفسه . وفي هذا الجزء يتجسد الحب العقل العالم والرياء المظاهر بغير الخطيئة ، ليتناول لؤلاف عن طريقها كل المسائل والقضايا التي تلح على أذهان الناس والمطرب أن لؤلاف يهاجم الحب الفصح باعتباره « دواء » ضد قوايين الطبيعة . وقد أعيدت كتابة « قصة الوردة » في فرسية حديثة في القرن السادس عشر

(٢٧) (Die Räuber) كتابا خياليا من ١٧٨١ ، يظلمها طالب لتجته ظروف الطفل في دوامة وسوء الفهم لؤلاف أبيه منه - إلى إحداث القصوربة وقطع الطريق من أجل فكرة مثالية لإقامة عالم العدالة والأخلاق ، ولكنه فشل ويجد نفسه في النهاية فله كل شيء : أب يموت كمدنا ، وأخ يقتل لاكتشاف دوره في إفساد مذهبته وهي أبيه ، وعطشه لم يجد حذيرا بجيا .. والأبطال في « القصص » كادج ومزبة أكارسب شخصيات إنسانية

(٢٨) (Manco Falcone)

كتابا ميريه ١٨٢٩ ، يظلمها فلاح من كورسيكا ، يأتي لاطلع طريق يوما إلى بيته مستجيرا من مطاردة ، فليدغم له ابنه مامتا ، ولكن ما يلبث أصداء اللص ان يصغر ويجمعا في إخراء القتل لمدمم على مكانه . وحتى يعلم الأب يعرف انه لا يتردد في أن يلعنه إلى الفتاة ويقتله يده . وهذا العمل الأدبي يذكر بشدة قصة النار المشهورة « كورلوبا » للكتاب نفسه .

(٢٩) عبد الممن تلبية : مقدمة في نظرية الأدب من - ١٣٠ و ١٣٦

(٣٠) ك . يوشوا : الأدب لقارون من - ١٥٧ ، والتضيق لاطل من مرة برودنير

(٣١) صدرت طبعا الأولى بالألمانية سنة ١٩٤٨

Europäische Literatur und Lateinisches Mittelalter, Bern.

وصدرت ترجمتها بالفرنسية سنة ١٩٥٦

La Littérature Européenne et le Moyen Age Latin.

(٣٢) ميموس Mimosa ، يون ١٩٤٦ . ومن النتائج التي انتهى إليها الباحث ، أن الأفكار وللشاعر يتم التعبير عنها بطراد في أسلوب أدبي جرد ، بينما تم محاكاة الواقع اليومي بأسلوب حادى تغلب عليه روح « الفصحى » والفكاحة . وقد م ارج بين الأسلوبين مرة في العصور الوسطى بكتير الاناجيل ، وأخرى بعد انفصال يوبها في عصر النهضة - مع بترك واستتال في العصور الحديثة

(٣٣) انظر في العصور على أهم أعمال هذه النعمة من النقاد . كونر عبد السلام البحري

الانجاعات الحديثة للنقد الأدبي - القاهرة ١٩٧٩

الأدب المقارن والدراسات المعاصرة نظرية الأدب *

أ. مميحة ريتسيد

١- لماذا الأدب المقارن ؟

برغم اهتمام «القد الجديد» - الذي بدأ للبعض مهددا الدراسة المقارنة للآداب - تلك التي انتهت بعد منحنى الثلاثيات «بالتاريخية» - فإن الأدب المقارن مازال يطرح الكثير من المشاكل والتساؤلات - هل هو فرع جديد أو قديم من فروع المعرفة الأدبية ؟ هل ينبغي أن يحده محدوده فرع لتاريخ الأدب - أو نستعمله مبعجا علميا لدراسة الآداب ؟ أيجب أن يخلص الأدب المقارن في حدود وجهة نظر محدودة - عالمية تتجاوز حدود القوميات - إنسانية تفتح على العالم أجمع - كما يقول البعض إلى الآن ؟ أم يتسع مفهوم الأدب المقارن كي يشمل الدراسة النظرية للمبادئ الأساسية التي تحكم إنتاج الأدب كله ، كما يقول البعض الآخر ؟

وإذا سلمنا بعلمية الأدب المقارن فماذا هو المقصود ؟

١ - العالم الأوروبي كما كان الحال في القرن التاسع عشر ؟ ومارأت هذه النظرة سائدة إلى الآن - حيث استطاعت أوروبا أن تفرض علمية القيم التي تصورها إلى العالم الثالث - وبراها سيطرة على العالم العربي نفسه ، كما تدل المواجهات المعاصرة في عدد «عالم الفكر» المخصص للأدب المقارن^(١) - رغم جدوى وجددية الأبحاث - شعر الروباندور - الكوميديا الإلهية - الخ - وهي مواجهات أصبحت تقليدية في الأدب المقارن ذي المركزية الأوروبية - وتحدد فيها دور الآداب العربية على أنها مؤثرة في فرع ما من فروع الأدب الأوروبي لو كانت مؤثرة به

٢ - أم نعلم أجمع كما أشار إلى ذلك الناقد المصري «بروكي»^(٢) وقال في دراسته عن الميثية العصبية إن حدود العالم قد اتسعت لتشمل الشعوب كلها والآداب حصصها - وإن على المثقف المعاصر أن يسعى هذه الحقيقة - كي يسعى لا يقتصر الأدب ومفهومه في الأعمال التي تسمى «الروائع» وأحيانا ، هل نصت المناهج الجديدة لدراسة الأدب - والسائنة

٢ - أم نعلم أجمع كما أشار إلى ذلك الناقد المصري «بروكي»^(٢) وقال في دراسته عن الميثية العصبية إن حدود العالم قد اتسعت لتشمل الشعوب كلها والآداب حصصها - وإن على المثقف المعاصر أن يسعى هذه الحقيقة - كي يسعى لا يقتصر الأدب ومفهومه في الأعمال التي تسمى «الروائع» وأحيانا ، هل نصت المناهج الجديدة لدراسة الأدب - والسائنة

* هذا المقال تطوير لمعرض قدم في مؤتمر الشبلا للأدب المقارن (أبريل ١٩٩٨)

علاقة الأيديولوجية بالتشكيل الفني ، معمقا أدوات النقد الماركسي للأدب : ويشير هنا إلى أعمال «لومناد» و«ماشري» وغيرهما ، وإذا كان النقد الأدبي يتأثر بتطور العلم ، فإنه يتأثر أيضا بمناح حرية الإبداع والنقد الذي صاحب فترات الثورة والبهجة التي ازدهرت فيها العلوم والفنون .

وبرى مع ذلك أن الإبحارات العلمية التي ساهمت في تطوير التحليل الأدبي ، على مدى الزمن قد احتلقت برؤى أيديولوجية تبريرية لمواقف فكرية ، لم تنعكس دائما مع التطور العلمي ، وهي وسوف تسيطر عليها بعد (هذه الرؤى) على الأحكام . وبمثل على الدراسة ، يحتفظ العلم بالمفاهيم المذهبية . وتدمج دقة المعرفة بالاستطراد الأيديولوجي . وعلى الباحث أن يفصل بينها . رد . هـ - وحق - أن تطور الدراسة الأدبية . ويسمونها بروح والأدوات العلمية في التحليل . وينقدها من الكلام الإنشائي والتقرير . إن لم يكن التأثير المباشرة والتطبيق المصحي

٣ - نشأة الأدب المقارن

بين الأيديولوجية والعلم : لقد نشأ الأدب المقارن بين العلم والأيديولوجية ، واستمر فيها بعد متأثرا بهذين الأصيلين

١ - (أ) فالأثر الأيديولوجي هو « عالمية » القرن الثامن عشر التي تبلورت مع فكر فلسفة التنوير . بهدف نقد الحكم المطلق والسلطة المطلقة المركزية في فرنسا . فاكشف الملائمة الفرنسيون العلم الإنجليزى (بيتر) ، وفكر بريطانيا الكبرى (لوك وهوبز) . كما ازدهرت المشاريع الطبوتية حول عوالم خيالية - يرددها فيها الإنسان في الحرية والمساواة . وفي أواخر هذا القرن ومع بدايات القرن التاسع عشر تنصج الأفكار التي تستطيع أن تقرأها في كتاب مدمم دى ستان « عن ألمانيا » بشأن المائدة التي نكتسبها الدول بعضها من بعض الآخر . وكيف يتعلم الإنسان من سيرة الحضارات والتاريخ والمجتمع والفنون والآداب .

(ب) . أما الأثر العلمي فهو المناخ الذي ساد فرنسا في الربع الأول من القرن التاسع عشر . وقد تسمى العام « لاماركة » منذ ١٧٩٤ بالآثار التحررية للعلم التي نتجت عن الثورة الفرنسية ، وقد .

« لقد استهت الأرملة المعوقة لتقدم العلوم ، التي كان الشر يقررون فيها كل شيء حسب سلطة السادة ، ولم يجرؤوا على التأمل في نظريات السائدة . نستطيع الآن أن نذكر كتابي بعد أن حررتي الثورة الفرنسية من الفلق ، وأترك هسي هذا الأمل المخلو وهو أن أكون مقبدا »^{١٢}

وقد نشر « لاماركة » كتابه عن « الفلسفة الزولوجية » أو « الحيوانية » في ١٨٠٩ ، مينا فيه نظريته للمادية للتطور ، أي لتنظيم الكائنات الحية وأطوارها المختلفة حتى الوصول إلى الإنسان وكان لهذا التطور للعلوم الطبيعية أثره في الأدب وفي النقد الأدبي

مها بمعنى أحسن ، على الأدب المقارن ، ذلك الذي انهم « بالتاريخية » ونسعد عن النص ، كما ظهر في فترة ماسمي بأزمة الثلاثينات ؟

٢ - المعرفة الأدبية

بين العلم والأيديولوجية هذه التساؤلات تظهر ، أولا ، أن قصة الأدب لاتنفصل عن قصة النقد الأدبي أو قصة المعرفة الأدبية ، وهي بدورها ، جزء من قصة المعرفة بصفة عامة . في أطوارها المختلفة ، وفي المنشوعة التي نكتسبها في كل زمن من العلم ونظم الأفكار المسبقة والحديثة والسلوك التي تتكون الأيديولوجية فقصية المعرفة هي قصة استعراج الحقيقة والوصول إلى اليقين . على محور يحدد العلم مساره . ولكن للعلم أدوات وأنظمة تتعامل مع أشياء العام المختلفة ، الطبيعية والإنسانية والاجتماعية . التي لاتنفصل عن الأيديولوجيات ، أي النظم الفكرية والسلوكية . المرحلة صفات المجتمع وحياته . وقد أظهر التاريخ أن أكثر هذه الأنظمة شيوعا هي تلك التي تتكون في إطار الطبقات السائدة ، والتي تتعارض أحيانا مع الحقيقة التي يبررها العلم ، رغم أنها تستعمل في تشكيلها عناصر من معارف مستخرجة من العلم

وخرصا - في هذه السطور - هو أن يبرز تطور الأدب المقارن ونظرة إليه على أساس أن تقيمه لاتنفصل عن قصة هذه المعرفة أي عن حركتها الحديثة بين العلم والأيديولوجية . يضاف إلى ذلك أن معرفة الأدبية تسير ، مثل الأنواع الأخرى للمعرفة ، بين الحقيقة وخلفها ، بين أشياء العالم المتغيرة والمتجددة ، ومناهج معرفتها المتقدمة نحو الصواب

قد يختلف سعى الباحث في موضوع الدراسة الأدبية بين استعراج أدبية النص الأدبي ، أو البحث عن انعكاس المجتمع أو نفسية المبدع عن نتاجه ، أو البحث عما إذا كان هذا النتاج يفرض دراسة الإنتاج الأدبي في علاقته مع منتج ومتلقي . وقد تختلف أدوات الدراسة مع الموضوع المطروح ، بين للمقاربة الحالية . والوصفية . والتاريخية ، والاختصاصية ، والمقاربة الحديثة والوصفية الحديثة . لح . والدراسة الأدبية مازالت تتأرجح بين الانجذابات والمدارس المختلفة ، ولم تصل إلى درجة العلم حتى الآن . ولكن مالا شك فيه هو أن جهودها ثم منذ القرن التاسع عشر لإخراج الدراسة الأدبية من اثرثرة حول الأدب ، ومن من الشروح العقيمة . يضاف إلى ذلك أنه في كل عصر يزدهر فيه العلم بتأثير المادى . التي تحكم النقد الأدبي ، كما يدل على ذلك مثال تأثير نظرية الأدب عند أرسطو ومثل البلاغة العربية والبلاغة الماسكربية . ومناهج البهجة الأوروبية في تطوير نقد « إنساني » يرتبط برؤيتها الحديثة للإنسان - « هليوتاردو دافشي » عالم وفنان - وتفسير مدرسة الشكلين لروس لأدوات دراسة الشعر - « جوري تيانوف » ناقد وأديب - وحقق الربط بين الأدب والمجتمع الذي وصل إليه رواد النقد الماركسي - « هينر توكستوى كمفكر وناقد ، وبطور الحيل الحديد من النقد الماركسيين هذا التحليل على ضوء الدراسات الأثرية في

٤ - أقران في القرن الثامن عشر

(أ) الثابت والمتغير

وجد «إيتاميل» ، أستاذ الأدب المقارن بجامعة السربون ، أن القرن الثامن عشر اجتهدا في الروح العلمية التي يجب أن تسود الدراسة المقارنة للأدب . ويتمثل هذا الاجتهاد في مثلين أحدهما عند «فولتير» والثاني عند «مونتسكيو» . ويدور كلا المثلين حول قضية الثابت والمتغير^(١) .

فعندما يلزم «فولتير» الملحمة ، يجد أن لهذا النوع الأدبي ثوابت مشتركة في الآداب القومية المختلفة وسماوات خاصة في كل أدب من الآداب . فالعصر العامة للملحمة هي : الفعل الواحد ، الكبير ، البسيط ، المثمر للاهتمام ، البطولي . أما اختيار الأحداث وطبيعة المعانيب وتدخّل القوى الإلهية ، فكل هذا يختلف حسب الطباع القومية وصف التاريخ ومراج الكتاب .

أما «مونتسكيو» فيكتشف أن لفصائد العالم أيضا ثوابت ومتغيرات . ويقول الفيلسوف إن ظاهرة بدلتها توحد بين جميع الفصائد ، وهي ظاهرة النبر بوصفها جهة أساسية لشعر وبكى خصائص اللغات المختلفة والأنظمة المتنوعة للورن ، المتبعة مع خصائص التقاليد الأدبية ، تختلف من قومية إلى قومية أخرى . وهكذا نجد اختلافات بين الشكل التروكي ، والإيرامي واللاتيني .
الح ، للأبيات

ويجد «إيتاميل» أن هذين المثلين يقدمان مبدأ أساسيا لدراسات المقارنة . وهو مبدأ اكتشاف الثوابت التي تجمع بين آداب العالم أجمع ، والفرق بينها وبين الشعيرات التي تخص كل أدب من الآداب . وهذا المبدأ ، حسب «إيتاميل» ، يمثل الفكرة الجوهرية للأدب المقارن ، تلك التي تؤكد أن «الأدب موجود كما أن الإنسان موجود» ، يتجاوز كلاهما الحدود الضيقة ، الإقليمية والمتعصبة للقوميات أحيانا .

(ب) العام والخاص

وكان عصر التنوير فصل آخر في صياغة فلسفة للجهان كمرع جديد من المعرفة . في القرن السابع عشر كان علم الحن الكلاسي قد تصور علاقة الوحدة والتنوع ، أي علاقة العام والخاص ، على عهد العلوم الرياضية حسب مفهوم «ديكارت» . ورغم تيبه ابتداء الكلاسي دون نقد ظاهر ، فقد حوّل عصر التنوير هذا المبدأ - من داخله - إلى علاقة حدلية من نوع جديد ، فلم يكن علم حن الكلاسي قد عمق عطف الوحدة والتنوع الذي أخذه من العلوم الرياضية ، بل كان قد حوله إلى «حامية» شكية لقوانين ، ادعى أنها قوانين الطبيعة الأثرية ، بينما لم تتجاوز هذه القوانين التواظف الاجتماعي المتفق مع مجتمع القرن السابع عشر بعلاقاته الأرستقراطية الإقطاعية . وكان هذا التصور نشاطا لمفهوم الطبيعة ذاته ، ذلك الذي لم يكن يتم بمعايير الزمان والمكان ، بل رأي في الطبيعة كاشا محررا أندبا ، يتوافق مع عقل عام ثابته هو الآخر^(٢) .

وعلى هذا النحو ، رسم «بلاك» «الكوميديا الإنسانية» حل عطف العلوم الطبيعية ، موضعا نظرية وحدة الجنس واختلاف الأنواع ، وقال في مقدمته للكوميديا .

«لا يوجد إلا حيوان واحد ، ولم يستعمل الخالق إلا نموذجاً واحداً بذاته لكل الكائنات الحية . إن الحيوان مبدأ يأخذ شكله الخارجي ، أو بمعنى أدق لاختلافات شكله ، من الأوساط التي يتبعى عليه أن يمو فيها . والأنواع تنتج من هذه الاختلافات»^(٣) .

ويصل «بلاك» إلى التشابه بين الأنواع الطبيعية والأنواع الاجتماعية : فالخدي والعامل والإداري والمكسول والعالم والشاعر والمفكر والفنيس أنواع مثل الذهب والعراب والشاة ، الح .
ويختلف كل من هؤلاء حسب بيئته . ونجمع بين البشر وحدة ، هي وحدة الإنسان ، بينما تجمع الحيوان وحدة خاصة به . وهذه الأفكار من أهم الأسس لدقة الوصف العطنى الذي يجده في رواية القرن التاسع عشر الفرنسية ، عند «بلاك» و«فلوير» و«ستدال» ثم «زولا» ، الخ .

ولقد أثرت هذه الأفكار - أيضا - في تكوين الأدب المقارن كجره من الدراسة الأدبية ، فقد نشأ الأدب المقارن في إطار انتشار منهج المقارنة في العلوم الطبيعية : علم التشريح المقارن ، دراسة توظيف أعضاء الكائنات الحية المقارن ، الخ . يقول من أهم بالدراسة المقارنة المنصبة للأدب هو «جان جاك أمير» وابن العالم الغيريالي «أمير» الذي كان يود أن يحقق «الأدب المقارن» جميع الفصائد ، وقارن بين فصائد أوروية في العصبية والوسطى وكان يرى أن الأدب علم ، أي أنه متصل بالتاريخ وبالقلمنة وأنصاف أن فلسفة الآداب والفنون مستخرج من هذه العلوم ، لتكون وطبيعتها دراسة طبيعة «الخيال» وقال في محاضراته الافتتاحية في جامعة مارسيليا

«سوف نخرج فلسفة الفنون والآداب من التاريخ المقارن للصور وللأدب عند كل الشعوب»^(٤) .

وكان «أمير» من الرواد المستعدين لقبول تفوق أدب آخر على الأدب القومي ، إذا ثبت هذا التفوق .

أما «بيلان» وهو رائد آخر من الرواد الفرنسيين للأدب المقارن ، فنجد عنده فكرة «الأدب العام» منذ البداية ، أي «الدراسة المقارنة للآداب التي هي فلسفة النقد» ، إلى جانب اهتمامه بدراسة التأثيرات الأجنبية في الأدب الفرنسي^(٥) .

فالأدب المقارن مدين في نشأته للأفكار «العالمية» من ناحية ، وتطور العلم وتحرير البحث العلمي من الناحية الأخرى ، وسجده محتملا هذين الطابعين في مراحله المقبلة : الرعة إلى «العالمية» والتأثر بالتطور العلمي . غير أنه يجب أن ينظر إلى حركة الأدب المقارن في إنجازاته وأزماته المتعاقبة ، في مسار يتأرجح بين العلم والأيدولوجية ، بين الرعة في تحويل النقد الأدبي إلى دقة العلم ، والأفكار العامة التي نخدم الأيدولوجية المسائدة

ولم يرهض عصر التنوير مبدأ الموحدة والتنوع ، بل عمقه ، وذلك بتغيير مفهوم الطبيعة المكتسبة لأبعاد الزمان والمكان أولاً ، وإعطائه أهمية جديدة للخاص - ثانياً - كسمة أساسية من سمات العمل الأدبي ، رغم أن هذا الخاص ، المرتبط بحيال المدع وإحساسه ، لا يتعارض مع عفته ومع وجود قوانين «عالمية» ، فتحول القصبة إلى ضرورة إيجاد العلاقة بين الاثنين وتعبير أبدية العام .

ويتصل بهذه الإشكالية ما اكتشفه عصر التنوير - أيضاً - من التفرقة بين اللغة العلمية واسعة النية ؛ فاللغة العلمية تهدف إلى شافية العلامة ووضوحها والمعنى الواحد لها ، أما اللغة الفنية فتبحث عن كثافة الكلام المعبر عن عمق المعنى ، الخبير للخيال وللإحساس ورهافة الدلالة ، فتربط بين رقة التعبير ودقة المعنى^(٩) .

وسوف تنمو هذه الأفكار عما بعد لتندرج فيما سمي «الأدب العام» .

٥ - وجود الآخر في الأدب المقارن

ورغم أهمية التفكير المنظم في علم الخيال الذي تبلور في القرن الثامن عشر وأثر في نشأة الأدب المقارن ، لم يتم هذا الموضوع في بداية ، كما تضمنت دراسة التبادل والعلاقات الدولية . وقد فرس لظفر في التأثير والتأثر نفسه منذ البداية ، وحتى الآن ، في الأبحاث المتحق عليها لتحديد الموضوع الأساسي للأدب المقارن^(١٠) .

وقد وجدت دائما علاقات متبادلة بين الشعوب / تبادل السلع والأفكار ، وتبادل القيم والأشكال . تمثل ذلك في العلاقات بين مصر ويونان في العصور القديمة ، وبين الشرق الأوسط والشرق الأقصى ، وبين الدول المحيطة بالبحر الأبيض المتوسط ، ثم بين العالم وأمريكا فيما بعد . ولكن هذه العلاقات لم تصبح جزءاً من الأدب المقارن إلا مع تنظيم وتقنين دراسة العلاقات المتبادلة بين الشعوب وبين أفراد القوميات المختصة ، في فرع من الدراسة الأدبية سمي «الأدب المقارن» ، واكتسب أدوات وأعرافاً للتحليل ، تميزت مع مراحل تطور الدراسة الأدبية والأفكار السائدة ، رغم أنها تبت بعض التقاليد المعروفة لدى الرأي العام المتخلف

(١) التأثير والتأثر :

وفي هذا المجال يرى الكثير من الدراسات تفرو مسجلات رسائل الدكتوراه والكتب والمقالات ، المتخصصة أو الشائعة ، في دراسة تأثير كاتب على كاتب آخر من بلد مختلف ، وفي حصر صور البلاد في أعمال الكتاب والمسافرين ، أو تأثير مؤلف ما خارج حدود بلده ، متكاثر الأعمال حول تأثير «جيلي دي كاسترو» على «كودي» ، أو تأثير «إدجايو» على «بودلير» ، أو صورة الشرق في الرومانسية العربية ، أو ألمانيا عند «مدام دي ستال» ، أو إيطاليا في كتب «مستدرا» ، أو تأثير «تشيكوف» خارج روسيا القيصرية . و«موباسان» عبر حدود فرنسا البونابرية . وفي هذا الإطار نفسه نجد دراسات أخرى تهتم بمذكرات الرحالة والمسافرين ، وبالمراسلات بين كتاب وفتاوى ، وحتى بين مفكرين وسياسيين من بلاد مختلفة

ورغم النقد الذي وجه لهذا الفرع من الأدب المقارن ، فإنه يراه ما يزال مستمرا إلى اليوم ، إلى درجة أن البعض يعتبره «الأدب المقارن» عماء الحق ، بينما يرد الفروع الأخرى للدراسة المقارنة إلى الأدب العام ، أو فلسفة الخيال ، أو نظرية الأدب .

ولقد نقد هذا الاتجاه من متعلقين

١ - قبل إنه لا علاقة مباشرة بينه وبين النقد الأدبي ، بل إنه يخص المورخ وعالم الاجتماع ومؤرخ الفكر ، إن لم يقع في قصص الرحلات «الكاريكاتورية» للبلاد ، تلك التي لا تخرج عن كونها سردا للأحداث

٢ - وقيل - أيضاً - إنه لو سلمنا بأن معرفة التأثير والتأثر بين الكتاب والبلاد تعطينا علماً أصلياً بالأدب ، فإزالت هذه الدراسة محصورة في العلاقات الأوروبية ، أو علاقات أوروبا بالشرق في العصور الحديثة ، في الوقت الذي تهمل فيه هذه الدراسة بقية العالم والعصور القديمة

وضيف إلى هذين السببين حقيقة تبلور الآن ، وهي أن دراسة التأثير والتأثر - تلك التي تظهر مشابهاً ومماثلات ناجمة عن علاقة تاريخية - لا تعلمنا عن طبيعة وظروف الإنتاج الأدبي ما تعلمه من ظواهر مماثلة لا تفسرها علاقة تحت . وسيسوف يرى ذلك بالتفصيل في الجزء المخصص للأدب العام

(ب) الشرق في الأدب الأوروبي

وثمة موضوع خاص في مجال التأثير والتأثر ، وصور البلاد في آداب من بلاد مختلفة ، قد أثار رؤية نقدية حادة ، تحول بعدها هذا المتنوع من الدراسات ؛ ذلك هو موضوع الشرق في مرآة الغرب ، كما شرحه «إدوارد سعيد» في كتابه المشهور عن «الاستشراق»^(١١) . ويحدد اليوم ، إلى جانب استمرار الخط التقني لدراسة الصور والتأثيرات ، اتجاهات جديدة متأثرة بمهجي حديثين في تحديد المعرفة الأيديولوجية للموضوع

١ - فلسفة «جرامشي» التي تربط قصبة التأثير بوجود ثقافة مهيمنة - أي أقوى - لطبقة ، أو مجموعة أو بلد ، تؤثر في ثقافة أصغر منها . ويرد الفيلسوف الإيطالي سبب هذه الهيمنة إلى ظروف البنية التحتية الاقتصادية والاجتماعية . وثقافة المهيمنة - كما يرى إدوارد سعيد مستنداً^(١٢) إلى هذا المسح - تفرض الصور والأحكام حسب مصالحها . فالشرق مخيف ، والصور صلاح يساعد العرب في الدفاع عن نفسه ؛ أو الشرق ساحر ، يجهر للعرب أدوات غرو^(١٣)

٢ - تحليل «القول» أو «الخطاب» كما حدده «ميشل فوكو» الذي يرى - وراء القول المكتوب والمقروء - بنية أيديولوجية تحكم النص ، بحيث تتيح لنا معرفة هذه البنية الباطنة وعيها معرفة حقيقة النص الظاهر^(١٤) .

إن صورة الشرق في الكتابات وفي أحيال الغربي موضوع قديم ومثون في كثير من الدراسات . وقد حصر «ورمس دابيل» في كتابه

عن «الإسلام والعرب»^(١٤٤) الأساطير والحجرات التي كانت تروى عن الإسلام في العصور الوسطى . ثم بدايات المعرفة الخاطئة . حيث لم تكن الدقة العلمية قد تحففت في هذا الزمن وتقرود نالية . وكان «دانييل» قد بدأ في الربط بين الصورة الخيالية والمصلحة المادية

وبرى نقطة انتقال في القرن الثامن عشر ، إذ يتحول الشرق المحيط والإسلام إلى مناطق ، يفرض فيها جميع الخامس . من أجل نقد المجتمع الفرنسي الخاص للسلطة الملكية المطلقة والتعصب الديني ، في الوقت الذي تمتع الكنيسة بامتيازات مادية ومعوية لاحدودها^(١٤٥) .

وهنا يذهب الشرق دوراً في تجميل الآخر والسحرنة من ابدت

وهكذا يُخلق «شرق غربي» في كتاب «كبرشر» . «الصين المصورة» (١٦٦٣) . La China illustrata . للمسحرة من التعصب الديني في المجتمع الفرنسي ، وقد امتيازات الكنيسة، وتمجيد مجتمع آخر ، يفرض أنه عرف الاحترام المتبادل بين الأدباء وأهل «ال» . وقدّم الإسلام في هذا العصر بالصورة الطوبائية نفسها بوصفه ديناً يتفق مع ضرورات العقل البشري، وعرف التعايش بين لأديان . ولعب «مونتسكيو» في هذا المجال - اختار دوراً رائداً ، رغم أن تصوره للإنسان المثالي ، الشرق أو البدلي - يبدو متشابهاً بصعفات المثال الأوروبي للنحصر للطلوب الذي كان في طور تكوينه . ولم توجد صورة نقدية لهذا النمط الشرقي للنحصر الأوروبي إلا عند «روسو» .

وتشكل الآن في الدراسات المعاصرة معرفة العلاقة بين شبكة التجارة الأوروبية مع الشرق، والصور التي تتكون عن الشرق حسب هذه الرؤية النقدية . ويقول الفيلسوف الروماني الألماني شليجل في

١٨٠٠
«يبنى أن يبحث في الشرق عن قوة الرومانسية»

ويتأثر بهذه المقولة كل من «هيردر» و«جوتيه» . و«شوبنهاور» و«لامارتين» و«هوجو»^(١٤٦) . ضمن آخرين ، وتنتشر هذه المقولة لدى الرأي العام ، بمنزلة عند بعض الكتاب مثل «فلوير» و«بيرغال» . وعرف - الآن - أن هذه المقولة هي التعبير الأيديولوجي والخيالي عن حفيظة اجنابية واقتصادية ، قد تحولت من مصالح تجارية في العصور الوسطى وعصر النهضة إلى بداية العرو لإمبريالي الأوروبي «للشرق» ، في النصف الثاني من القرن الثامن عشر ، ذلك الذي استكمل في القرن التاسع عشر

ولقد بحث هذا التحديد للإطار التاريخي والأيديولوجي - لصور الشرق في العرب - مهيج الدراسة الفارقة ، حيث انتقلت من رصد الصور إلى تحليل تكوين تصوير الخيالي ، حسب أيديولوجية المجتمع المهيم والمصلحة للمادية له .

ويقول المستشرق «مكسم رودسون» محطاً طيبة «رؤية الشرق في القرن التاسع عشر» :

«إن أكثر الظواهر تحكما في الرؤية الأوروبية للشرق ، اعتباراً من منتصف القرن التاسع عشر يشكل خاص ،

هي الإمبريالية ، إذ يصير انتعاق الاقتصادي ، التقني ، العسكري ، السياسي ، الثقافي لأوروبا ساحقاً ، بينما يعطس الشرق في حالة التحنف»^(١٤٧)

وتتحول «عالية» القرن الثامن عشر التي كانت في خدمة ثورة ، وتعمل للخروج عن المركزية المطلقة للملكية الفرنسية، إلى مركزية أوروبا الاستعمارية في القرن التاسع عشر ، وتهدف إلى التوسع العالمي في بحثها عن أسواق ، واصعة في خدمة هذا الهدف شعورها بالانعواق، ودعماً ترجيحها العسكرية

إن «العالية» الوحيدة التي تبدو هي العالمية التي تأخذ - حسب عبارة «رودسون» - «شكل تبي النموذج الأوروبي في كل وجوهه»^(١٤٨) .

ولذلك يبدو الآخر ، أي الشرق ، بقصر ، لأن . أي الأوروبي ، الذي له حق الحكم عليه . ولا يتمكن هو من هذا الحق ويبرز ذلك بالعودة إلى النمط الذي قسّمه استعماريات مغربية في بدايتها عند «شليجل» . حيث كانت اللغة اهد وأوروبية معيار الدقة والعقل المنطوق . بينما اللغات النسانية تعات مهمة عبر واضحة^(١٤٩) .

ج . المركزية الأوروبية في الأدب المقارن

وبعد المركزية الأوروبية مستقرة حتى الآن في الدراسات المقارنة . رغم الآمال الطيبة للرواد في تكبير الحدود القومية بين البلاد . ومناهضة التعصب الديني والعرف . ورغم قصدهم الأصيل في معرفة الآخر وتكوين علم وفلسفة للجمال . على أساس الدراسة المقارنة للآداب المختلفة

وهذه المركزية الأوروبية تثير اليوم انتقاد من منظمات مختلفة ، إذ يهاجمها «إيتامبل» من منطلق أخلاق وجمالي^(١٥٠) . ويكشف الوعي الزائف فيها «إدوارد سعيد» من الرؤية السياسية والأيديولوجية . ويرى ممارسة عملية واجهاداً نظرياً لهذا النقد ، في أعمال ودراسات مدرسة «إسكس» في إنجلترا . لما تسميه «ثقافة التقاطع» ، أي الـ Cross Culture . التي أخذت «القول الاستعماري» عن الآخر ، من ناحية ، وآداب العالم الثالث . من الناحية الأخرى^(١٥١) . بوصفه موضوعاً من موضوعات الدراسة

ويسفي أن نخرج من انفراد الخاصصة أصوات بافدة وخبيلات تكشف مدى تبي رواد النهضة لصور العرب عنهم ، وأن يدخل هذا الموضوع في الأدب المقارن محدد الشكل التقني الشرق «كما يراه» «فلوير» أو «بيرغال» ، أو العرب في رؤية المسافرين والمعونين إن الأسفار والبعثات والرحلات لا تنقل صورة جديدة . بل تجسد وتحقق عملية الهيمنة الثقافية التي تمارسها الثقافة الأخرى على الأصحف ، إلى جانب هوائدها العلمية والإنسانية . ويجب أن تدرس هذه الجوانب المختلفة في جملتها المستمر

٦ - الوحدة والتنوع في الأدب العام

توجد في الآداب المختلفة ظواهر شبيهة لا تعبر بالتأثير والتأثر ،

أو «أنتيجون» أو عن شخصية الأم في الرواية . أو الفناء المراهقة . أو المرأة الداعرة ، أو الطفل . وبعد دراسات أكثر عمومية مثل دراسة «إرست كورتوس» الحبيطة عن «الأدب الأوروبي والمصر الوسيط اللاتيني» ، يرصد كل ذلك Topoi «أي المواضيع» أو للمواضيع العامة للأدب ، مثل مقدمات الأعمال التي تنسم بالمواضيع المأخوذ من من المراهقة ، أو المرأة الرمر للصبيحة أو العسفة ، أو الطفل الذي لديه حكمة الشيوخ^(١٤)

(ب) الأنواع الأدبية والبيانات

وكان للدراسة الأنواع الأدبية دور مسيطر للدراسة مقارنة . لأنها ركزت على ظواهر واضحة مثل الملحمة ، والمثلية العاشقة ، والمسرح الدراسي أو الكوميدي ، والرواية . وقد تأثرت دراسة الأنواع الأدبية بالعلوم الطبيعية ، ورأى «برونتيير» أن النوع الأدبي أشبه بالتنظيم الحيواني ، أي أن له بداية ونمو وسهية يجب أن تدرس ، من حيث علاقتها بالبيئة التاريخية ، والحرارية والاجتماعية . وكان لهذا نوع من الدراسات أثره الحسن في تعميق المعرفة الأدبية والوصول إلى قوانينها

ومن أهم الدراسات الأدبية الخاصة بالأنواع تلك الدراسات التي تناولت قضية الرواية فالرواية من الأنواع الأدبية التي بقيت عدة طويلة لا يعترف بمشروعيتها . وبينما كان للملحمة وللتراجيديا احترام ، مستمد من سلطة وتقليد أرسطو ، كإحدى الرواية تعتبر نوعا محفرا . تنسب قراءته فقط للنساء والشباب . من أجل لتسدية . دون أن يكون له فائدة للثريّة الأخلاقية أو التصميم . وقد درس بعض النقاد بداية الرواية ونموها على أنها ظاهرة عامة ، تأخذ بمس الأشكال في الآداب المختلفة .

وأظهر «لوكانش» في كتابه المشهور عن الرواية أنها تخرج من الملحمة ، وأنها تعكس المجتمع الصناعي الحديث وظهور الطبقات المتوسطة وتعقيد الحياة والقيم ، كما كانت الملحمة تمثل الطبقات الأرستقراطية الإقطاعية الموحدة القيم والفعل حول مفهوم لشرف وبعد مبدأ «لوكانش» بتشر في بلاد مختلفة لتصبح ظاهرة شائعة الرواية وربطها بالظروف الاجتماعية والاقتصادية التي تحيط بها^(١٥)

ونصح التيارات الأدبية أيضا من مواضيع الأدب المقارن . نجد في هذا الإطار دراسة «أويرباخ» عن «الحكاية» ، أو وصف الواقع في الأدب العربي . وفي هذا الكتاب المهم يتناول الناقد كثيرا من الكتاب العربي من «هوميرس» إلى «رأبيه» و«موشى» و«مستدال» . . الخ ، ليحلل السياات الواقعية لأسلوبهم ، رابط بين كل كاتب وعصره^(١٦)

وتساهم كل هذه الجهود في فهم المعرفة الأدبية، وتؤكد القيمة التي لا يتصل فيها الأدب المقارن عن الأدب العام

٧ - أزمة الأدب المقارن أم قضية الدراسة الأدبية ؟

ولكن .. رغم هذه الجهود الثمرة في الدراسة المقارنة للآداب فقد ارتفعت أصوات بعض النقاد في الغرب لتشكك من «أزمة

مها يضع الشعر . والأشكال المختلفة للمجاز . وظهور بعض الأنواع الأدبية ورواها . ووجود بعض التماذج الشريفة في الأسطورة ، والمثل والأمثلة (وهي من الكلمات المقترحة لرحمة كشمه allegoric) وتشكيل بعض الخواص للأسلوب . الرومانسي - الغنائي ، السخري - الواقعي ، الواقعي - الخيالي ، ككلامي - السيل ، ووجود تيارات مماثلة في بلاد مختلفة - بهجة أو طليعة أو ردة ، كما توجد في البلاغات المختلفة تقنيات لهذه الظواهر ، شبيهة أو مختلفة . وهنا يتصل الطريق من جديد مع جهود عصر التنوير التي واصلتها جهود الرومانسيين الألمان في تحديد معالم فهمه سخيل، ومها إلى نظرية الأدب الحديثة

ورعنا نستطيع أن نعتبر هذه المواضيع المطروحة للمقارنة من أهم مواضيع الأدب المقارن ، رغم أن البعض قد يعتبرها جزءا من الأدب العام . محطتا باسم الأدب المقارن لدراسة التأثير والتأثر فقد احتفظنا بالتقسيم التقليدي في التسمية لإظهار الاختلافات الغلات رغم أننا نشعر أن التأثير والتأثر . من ناحية ، والأدب العام . من الناحية الأخرى ، شقان من الأدب المقارن . أو بمعنى أصح أن الأدب المقارن هو - في الحقيقة - مهج للدراسة الأدبية يسوم في تطوير المعرفة الأدبية أو نظرية الأدب . وربما يوجد فرض لم يحلله بعد في تصورنا . وهو أن الأدب المقارن مهج لمعرفة الأدب . بوصفه وسيلة تفسير علمي للظواهر الأدبية ، ذلك لأن تكرارها دور ربط بالتأثير والتأثر قد يسمح بتكوين قوانين للإبداع الأدبي . تراعى العلاقة المتبادلة التأثير بين العام والخاص . وهنا ، يحصل قسمة العام والخاص على نحو أكثر من حسنة «إيتاميل» المتحقق عليها في الأدب المقارن المعاصر وهي . الثوابت والمتغيرات ، لأننا إذا فرضنا أن للخاص تأثيره في العام كما أن للعام تأثيره في الخاص ، فهذا يسى وجود «ثوابت» أدبية غير متحركة

وفي هذا المجال - أيضا - يرى أن الدراسة قد تطورت من رصد لظواهر المشابهة . مع استنتاجات عامة عن العزة والبلد واللغة والدين . إلى محاولة إيجاد القوانين التي تحكم الإبداع - أو الإنتاج - الأدبي . وهذه الدراسات نفس مآرق دراسات التأثير والتأثر ، إذا بها قد حصرت نفسها فيه وتحاول الآن الخروج منه . وهو مآرق مركزية لأوروبية . فتعالج - مثلا - الرومانسية أو الواقعية . بوصفها ظواهر أدبية أثرت في الشعوب الأخرى ، رغم معرفة المتخصصين أنه في الأدب الصيني قصائد قديمة توجد فيها جميع السمات الرومانسية : الوحدة . الحزن . المحر . مل صوء القصر وشعر اسلى . وأن في الأدب الياباني الأرستقراطي للقرن العاشر روايات «سيرة» مثل «سحت عن الزمن المفقود» «ناراميل بروست» يقرر مها عن أحول انفس البشرية^(١٧)

(١) التماذج والمواضيع

نجد أكثر من دراسات التي قدمت عن نموذج «دون جوان» . أو الرجل الحائر بين النساء «الإساقى الأصل» الذي عرف في كثير من الآداب الأوروبية ، أو دراسات عن أسطورة «أوديب»

المحاولات المختلفة . وسعدت النائية من الدخول . حيث إن انتقاد النائين أنفسهم - أو بعضهم - قد اكتشفوا أن للنص الأدبي بنية أيديولوجية لا يمكن فصلها عن المجتمع والكتاب . ومن ثم عن البنية التحتية الاجتماعية والاقتصادية للنص .

فالأزمة - إذن - ليست أزمة «التاريخية» . بل الأزمة العامة التي عرفها النقد الأدبي في عهده عن أدوات ومناهج . يتمكّن منها من فهم أكثر عمقا للنص الأدبي . بجميع مكوناته الداخلية . ولربطه مع المجتمع والمبنى الأيديولوجية الأخرى

(ج) معضلة الدراسة الأدبية

قد يسلم اليوم . (وقد وجدنا المقولة نفسها في الغرب الرأسمالي عند «ويلك» و«وارن»^(٢٨) . وفي الشرق الاشتراكي عند «لومبار»^(٢٩) . أن مادة النص الأدبي - أي اللغة - ليست مادة بلا حياة . مثل الحجر بالنسبة للصحت . أي أن هذه المادة تاريخيا ودلالات . فالأدب مرتبط بالمجتمع ارتباطا عضويا - وليس آليا . كما يظن النقاد الذين يربطون ربطا سطحيًا بين الأعمال والفكرة - على ثلاثة مستويات على الأقل :

- من حيث مادته . أي اللغة
- من حيث موضوعه المستخرج من تجربة المؤلف مع العالم .
- من حيث شكله الذي يرتبط بالأشكال الأدبية كلها في سياقها التاريخي والاجتماعي

إن هذه العناصر كلها تؤثر في ذلك النص العريض الذي هو النص الأدبي . ذلك الذي لا يشبه أي نص آخر . وإن اتصل بصور العالم كلها . ولا يمكن أن يشبه نصا آخرًا وإلا فقد جردنا من قيمته الجمالية . ومن واجب الدراسة الأدبية أن تضي جميع هذه الجوانب . أي هذا الربط الدقيق في كل عمل بين ما هو عام وما هو خاص . وتحديد هذا الضغط هو - بالذات - ما يعنى منه انتقاد الأدبي اليوم . وليس «التاريخية» كما قد هي الأيديولوجية البنيائية

فشكلة النقد الأدبي اليوم هي أن أدوات البحث وحقى موضوع البحث لم يحدد بشكل علمي . بل يخصص لأيديولوجيات مختلفة . ويظهر ذلك بوضوح في عدم وجود التحديد في استعمال المصطلحات . ومعرفة أن شرطًا أساسيًا للعلمية هو توحيد اللغة الذي يحمل العالم السرميني - مثلاً - يفهم عالمًا أمريكيًا أو برازيليًا فالشيء الوحيد المتفق عليه هو أن اللغة مادة الأدب . أما بالنسبة لموضوعه فلشاكل ماثلة كثيرة . ولندكر منها الآتي

- يرى البعض أن محتوى ما يسمى «الأدب» لم يتغير منذ أرسطو . بينما يرى البعض الآخر أن مفهوم «الأدب» لم يتحدد إلا في فترة قريبة

- لم يوجد إجماع حول ما إذا كان الأدب هو الروايات فقط أو الأنواع الشائعة التي يحيا الجمهور . مثل الرواية البوليسية أو رواية المغامرات . أو الرواية الإباحية . . الخ

الأدب المقارن . وكان ذلك بعد معجى الثلاثيات للدراسات الأدبية ولكن هل هناك فعلا أزمة . أو أن الأدب المقارن قد عانى مثل جميع فروع المعرفة الأدبية من افتحام التعدد الحديدي لمجال الدراسة فيه ؟ وإذا كانت هناك أزمة . أليس من الممكن اعتبارها تساؤلًا صحيًا عن طبيعة النقد الأدبي . كما يجب أن تتجدد معرفته في كل زمن . مع تطور العلوم الأخرى . وتحسين وسائل وأدوات المعرفة ؟

(أ) المدرسة الفرنسية والمدرسة الأمريكية

وقبل أن نصف معالم الأزمة . يجب أن نرجع لتصنيف الأدب المقارن . كما كان يقدم منذ عهد ليس ببعيد . حيث كان البعض يرى أن هناك مدرستين للأدب المقارن

• المدرسة الفرنسية

• المدرسة الأمريكية

وأن كل مدرسة من هاتين تمثل اتجاهًا من الاتجاهين اللذين وصفناهما

فالمدرسة الفرنسية التي يعبر عنها «فان تيجم» و«جان ماري كاريه» تقوم على دراسات تاريخية دقيقة حول تأثير - يؤكد الواقع - من مؤلف على مؤلف آخر . أو علاقة نمت بالفعل بين كتاب وبلاد مختلفة . أما المدرسة الأمريكية . فيمثلها أساسًا الناقد «ريت» ويلك . وتقوم على اعتبار أن الدراسة ممكنة حتى إذا لم تتوفر معرفة الكتاب بمصنعه لبعض

ونقد تجاهلنا هذه القسمة لأنها توحى بتفرقة ليست موجودة بالفعل بهذه الحدود العرقية والقومية . في فرنسا - وغيرها - نقاد يدرسون تيارات الأدب العام . وفي أمريكا نقاد يهتمون بتاريخ العلاقات والتبادل الأدبي . غير أن هناك دراسات قيمة تجري في بلاد الاشتراكية منذ نهاية العصر الستيني . ودراسات أخرى في لعالم الثالث . وإن كانت تعاني حتى الآن من النجبة للعرب بمجاهاته ومدرسه

(ب) الأيديولوجية البنيائية

إن هذا الإطار أهم الأدب المقارن - وخاصة المدرسة المسماة «بالفرنسية» - «التاريخية» . أي بالتفسير في حق النص الأدبي الذي عُدَّ بنية مغلفة فريدة . لا صلة لها بالمجتمع والظروف المحيطة بها . هذا النقد موجه من منطلق «الأيديولوجية البنيائية» كما يسميها «هري لوفيتز» في مرة إردهارها . وظهورها كأهم التيارات العلمية في أوروبا وأمريكا^(٣٠)

وقد يعرف الآن - أو يعرف من يريد المعرفة - أن هذه البنيائية في حدودها الضيقة . التي قلعت بعض الإنجازات في تحسين أدوات معرفة النص إلى غلصة كويبة . قد قلعت من الخارج ومن داخلها . فقد أظهر «هري لوفيتز» اتفاق البنيائية وإردهارها - كنظرة للعالم وكأيديولوجية مكتملة في فترة من الزمن - مع الأفكار السائدة في الغرب الرأسمالي الذي يجرى المعرفة . ويمجد نحس أدوات التحليل كتمهارة حية يظن إليها على أنها العلم بذاته . ونهض الربط بين

وكما أثر تطور العلوم الطبيعية في نشأة الأدب المقارن ، فإننا نراه يؤثر أيضا في الأدب المقارن الناصح مما بعد : فظربة الأنواع الأدبية التي ملورها « برونيير » متأثرة مباشرة بنظرية « دارون » انبئة لأبحاث « بوفون » ثم استنتاجات « لامارك »

ولذلك أصبحت الأنواع الأدبية من المواضيع الأساسية للأدب المقارن . وفي أولمقر القرن التاسع عشر ومع بدايات القرن العشرين يرى التطور العظيم للعلوم « اللغوية » أو « الآلية » وه الأندروبولوجية « أو « علم الإنسان » ، تؤثر في النقد الأدبي إلى درجة اضطرت ليو ستراوس أن يحتج في أعاديت صحفية على التطبيق المبالغ فيه ، وربما في غير موضعه أحيانا ، الذي تم في مجال النقد الأدبي ، مدعيا اللجوء إلى مبادله « الببوية » . وقال إنه وحده نموذج متفقا مع تحليل نظم السلالة ، بل إنه لم يدع أبدا « عالمية » هذا النموذج الذي كان يستخدمه النقد المحدث في فترة على أنه سيج صحرى للحصول على حقيقة النصوص الأدبية . وللأسف يرى هذه الوسائل بعد أن نقدت وصنعت جزيا في الغرب تنقل في بلاد العالم الثالث ، كما هي وينفس الحالة الصحرية .

إن النقد الأدبي منذ أن بدأ يهدف إلى « العلمية » ، ويجاور تاريخ الأدب التقليدي ، يسير بين إنجازات العلم المرحلية ونشت الاختيارات السابقة . ولكننا نريد أن نعبر أن نقيم كيفية تأثير الأدب المقارن بهذا المنح ، بين العلم والأندروبولوجية . ونريد أيضا أن نبين كيف تغيرت الإشكالية الأساسية للأدب المقارن ، تحت تأثير الرؤى النقدية التي تداخلت في مشروعية العلم وفي عالمية العلم ، وكيف يبحث الأدب المقارن عن مشروعيته الخاصة في قضية المعرفة لأدبية التي سوف يجدها في حركة جدلية بين العام والخاص ، في عمومية المبادئ التي تحكم الإبداع الأدبي وخصوصية التشكيل القومي والخلق الفردي للأعمال المختلفة

٨ - نحو أدب مقارن جديد ؟

يقوم المحصن العلمي على عمليتين أساسيتين

• الاستقراء ، أو الانتقال من الخاص إلى العام ، أي النظر في أمثلة كثيرة قبل استنتاج القواعد .

• الاستنباط ، أو الانتقال من العام إلى الخاص ، أي من مبادئ إلى مبادئ أخرى ، تتحقق في جزئيات الواقع .

وبما أن النقد الأدبي الحديث أن يستعمل الإجراءات . أي أن يدرس كثيرا من الأعمال الحرة ليستخرج القواعد العامة الصحيحة لألفية الأعمال الأدبية ، وأن يطلق من مبادئ عامة قد كوها مرصا أو نتيجة لتحليل الأعمال إلى للولعات فإنها لينتجق من صحتها

وقد يستعمل الأدب المقارن الإجراءات بعائدة كبيرة لحرية الأدب القائمة على تحديد للمبادئ العامة التي تحكم الإبداع الأدبي ، أو الإنتاج الأدبي ، إذا نظرنا إلى الأعمال نظرة شاملة تصمها في علاقتها مع منتج ومنتج .

نقد انعقد مؤتمرا - ضمن المؤتمرات الكثيرة بالأدب المقارن -

• وأخيرا قد يسأل عما إذا كان يصح أن ينحصر الأدب في الأدب المكتوب ، الرسمي ، دون اعتبار للأدب الشعبي والشعبي .

وإذا ما حدد محتوى كلمة « الأدب » تبقى مشكلة موضوع الدراسة . فلم يتفق النقاد على هذا الموضوع ، ومفهومه يختلف حسب مدارس والأندروبولوجيات ، كما أن الأدوات ولغة الدراسة تختلف شوع الرؤى لموضوع النقد الأدبي

ويرى البعض أن موضوع الدراسة الأدبية هو اكتشاف « أدبيته » ، أي ما يفرق بين ما هو أدب وما هو مقالة صحفية أو رسالة مسببة أو مذكرات شخصية أو خطاب غرامي ، مما كان المجال الأسلوب الذي عبده في هذه الأنواع . فالأدوات هنا هي الأدوات التي تسمح في فهم الشكل من حيث هو شكل . تقنيات الشعر ، وطبيعت ، ووظيفة الاستعارة ، وبصفة عامة كل ما يفرق بين الأدب واللغة العادية من ناحية ، واللغة الأدبية واللغة العلمية ، من ناحية أخرى (الشكليون الروس بصفة عامة)

ويعتبر البعض الآخر أن النص الأدبي تشكيل لغوي . وفي هذه الحالة يطبق على دراسته مفاهيم وأدوات اللغويات (مسج جاكسون)

ويعتبر البعض الثالث أن الأدب هو انعكاس للبيئة النفسية للمؤلف ، وهنا نجد مصطلحات وأدوات علم النفس (مسج مورون)

ويرى البعض الرابع أن للأدب بنية كئي . انعكاس للبيئة الاجتماعية ، أي أن ثمة علاقة بين بنية النص وبيئة المنتج (مسج جولدمان)

وأخيرا يحاول علم الدلالات أو العلامات أو الإشارات أو السيميوطيقا (لم تحدد الترجمة بعد) أن يرى النص علامة ، أو دلالة ، لما حوله من أشياء أخرى طبيعية أو اجتماعية أو فكرية ، وهذه محاولة للخروج من التجزئة التي تراها في الاختيارات الأخرى (مسج « كريستيان » و« لوتمان » وغيرهما) . ويرى الدراسات الماركسية للأدب اليوم ، في الاتحاد السوفيتي وفي أوروبا ، متأثرة بهذا المنهج ، عن أنه أول محاولة للربط الشامل بين نظام النص الأدبي والأنظمة الأخرى ، الأندروبولوجية والاجتماعية

والسؤال هنا : أين العلم من هذه الاختيارات الأندروبولوجية التي ساعدت دون شك في تطوير معرفة أصل للنصوص الأدبية : قصايا الشعر وعناصره المختلفة من موسيقى وصور ومستويات الدلالة ، ومشروعية الرواية وعلم جمالها ، ونصيب دراسة القول الأدبي بأجناسه مختلفة ، الخ . فالاختيارات - كما سبق أن قلنا - بعيدة عن العلم في أنها لم توجد لعنا ، بل تستعير مصطلحاتها من فروع أخرى للمعرفة

ولكن برغم ذلك فالعلم يدخل في جدل مستمر ، بتطورات واكتشافاته ، مع الأفكار السائدة لتصحيح الطرق التي تتدخل أحيانا ، في مناهات الأفكار المسبقة والاختيارات الموصفة التي تقدم نفسها على أنها العلم

(إمرى - التركي - أو ليدر شاكرا السياب ، مما أسهم في استعراح بعض النظم الشعرية الأساسية للقصائد

(ج) دراسات مقارنة في علم الشعر والنثر

وأصبح هذا المجال يشغل المعاهد المهمة لتحليل الشعر ، بعد فترة العشرينيات ، وبراہ مردھرا في اللسان الاشتراكية . هناك دراسة في الثقافة الشعرية ومقارنتها عبرها (لاسلو كاردوس) ، ومحاولة منه وظيفي في تأثير «جوت» على «أسكو» ، وتحليل لتبويب نثرى شعر الروس بمقارنته مع مشكلته البرصعة عامة^(٣٢) . وسبع هذه الدراسات مع تقدم علم الصوتيات ، ويحد أيضا في هذا مجال دراسات في تأثير الشعر الحر الفرنسي على الشعر المغربي - والروسي - والصيني ، والمفثنامي ، في القرن العشرين^(٣٣)

(د) دراسات مقارنة للصور الأدبية

وهذا المجال يعتبر محالا محوريا للفصل بين النثرات وتحولات معبد منحصها للشعر الصيني مثل العالم الفرنسي «بول ديمبيل» يدرس دلالة اللون الأبيض في الصين - حيث يرمز إلى النور والبرود والوحدة - على عكس دلالاته في الشعر الفرنسي إذ تشير إلى الغم والبراعة . وتلك الظاهرة تعتبر من خواص الشعر الصيني لكن الترحه إلى الحاز والنشيه والاستعارة تعتبر من كليات اللغة الأدبية بصفة عامة ، وخاصة اللغة الشعرية . كما درس أيضا موضوع صور الحب الإلهي والحب الإنساني في الشعر الصيني والنثري لاستعراح النثرات والمفصليات^(٣٤) . وتوجد دراسات نظرية في أدبية الخيال الإنساني الأساسية التي هي مصدر الصور^(٣٥) . ثم تشكل بعد الصور حسب مكونات الثقافات وتجارب الشعوب الخاصة

(هـ) دراسات أسلوبية مقارنة

وقد ازدهرت مع ازدهار الدراسات الأسلوبية بصفة عامة ، وينشرها الناشر الفرنسي «ديبيه» في مجموعة خاصة أعمالا مثل الأسلوبية المقارنة للفرنسية والإنجليزية («ديبيه» و«داربييه» ، باريس ١٩٥٨) أو الأسلوبية المقارنة للفرنسية والألمانية («ماسلار» ، باريس ١٩٦١) أو دراسة في الشبوع la fréquence في قيمة أجراء القول في الفرنسية والإنجليزية والإسبانية ونشر في بولندا دراسات أسلوبية مقارنة بين الشعر الفرنسي والبولندي^(٣٦)

ولقد أصبح هذا النوع من الدراسات تقليدا في ابيدان الاشتراكية المتأثرة بأعمال «جرموسكي» و«أنكيس» في دراسة البطولة الشعبية في الآداب الرومانية والبلابية والروسية الخ

وبدأت منذ فترة قصيرة دراسات أسلوبية في تأثير العربية على الإسبانية مثل دراسة «جولس دي فوينس» عن التأثيرات السابقة (antaicas) والأسلوبية (stilistics) للعربية على اسر في «كاسيلا» في العصور الوسطى ، ودراسة «هتجر» عن «كيلة» و«دمنة» في اللغة الإسبانية القديمة

(و) الأنواع الأدبية

وتعتبر دراستها من المجالات الأساسية للنقد الأدبي وخاصة

لمناقشة ماسي بالأزمة : أحدهما في «شابل هل» سنة ١٩٥٨ ، والآخر في بوديست في ١٩٦٢ . ولم يأت المؤتمر الأول بمجدي واستمر في إطار المناح التقليدي «للمدرستين» الفرنسية والأمريكية أما المؤتمر الثاني ، فإن جاب أنه شهد أول مساهمة مهمة للندان الاشتراكية في مناقشة قضايا الأدب المقارن ، كان تركيزه الأساسي على الأنواع الأدبية واحتمال دراستها على مستوى عالمي مع مراعاة العام والخاص ، واهتمامه بعد ذلك بالمناهج الجديدة التي تستعمل الاستعرا في دراسات «أدبية الأدب» والاستشاط في استخراج أنظمة الأشكال التي يضيئها الإنسان إلى اللغة الطبيعية

ويستعمل الأدب المقارن - الآن - كمصيح يسهل البحث عن المبدى العامة التي سوف تكون نظرية الأدب ، تلك التي مارلت رغم ادعاءات المنظرين ، في مرحلة الاستكشاف ، فراه بحر بعض المراحل في المجالات التالية :

(أ) دراسة القواميس والمعاجم

وتأثير اللغات بعضها على بعض في حالة وجود الفاظ أو أدبية مستعارة من الخارج . وهذا المجال يعتبر نشيطا لموضوع قديم في الدراسات المقارنة ، إذ قام «دوزي» منذ أواخر القرن التاسع عشر بأبحاثه وبشعر قاموسه في الألفاظ الإسبانية ذات الأصل العربي

(ب) فن الترجمة

ويعرف أن الترجمة من أهم وسائل النقل للآداب والثقافات وأن توجهاتها مؤشرا لما يطلبه أدب من أدب آخر ثم إن الترجمة طريقة لفهم أعمق للثقافة الأخرى ولآدابها ، إذ إنها تتطلب معرفة جيدة بالفتن ، المترجم منها والمترجم إليها ، وعلما دقيقا لتراث اللغتين ولتراكم التجربة الإنسانية والثقافية الكامنة فيها .

وهي ، أنصرا ، إمكانية لإظهار الثابت والمتحول ، أو العام والخاص في الآداب ، كما ظهر في ندوة حول الترجمة الشعرية أقيمت في باريس ، بمركز «دراسات إفريقية وآسيا وأوروبا» بالأدب المقارن ، بجامعة السوربون^(٣٧) .

ولقد أثارت الندوة الكثير من المفصليات التي تطرحها ترجمة القصائد - من التركية والعربية والفارسية واليابانية والصينية والمغربية إلى الفرنسية . وناقشت المناقشات من المحاضرة النظرية إلى ماسي «معامل» للترجمة ، حيث نوقشت الطرق العملية لترجمة القصائد كما تمت بالفعل ، وكما كان في الإمكان أن تتم . وكيف تستعمل - في الترجمة - معرفة اللغات والنظام الإيقاعي والموسيقى للثقافات المختصة ، ومعرفة تشكيل التجربة الشعرية للشعوب عبر القرون والتاريخ . وقد وصلت الندوة إلى بعض الاستنتاجات الخاصة «بالكليات» في الشعر : المادية أو substantiels مثل الاستعارة والتعظيم والتصغير ، الخ ، والمشكيلة أو formels مثل تكرار الأصوات في القافية والتجانس والمائلة ، الخ ، مع احترام خصوصية كل نظام : «أليك» للياباني ، أو «الست» الفرنسي . ومع ، مدرست إمكانات مختلفة لترجمة نفس القصيدة : ليوس

وسوف نتجده أيضا علمية الدراسة المقارنة مع الخروج من الكونية الأوروبية

٤ - وهناك ، أخيرا ، مجال ناشئ ، وهو مجال البلاغة المقارنة ؛ إذ يعتقد أنه سيصير قضايا الأدب غوياسهم مساهمة جوهرية في تكوين نظرية الأدب . فإذا كانت البلاغة القديمة معرفة بالأدب ، معيارية خاضعة لأفكار وأيديولوجيات الطبقات السائدة ، فهي - مع ذلك - مبادئ عامة نستطيع أن نصل إلى علم الأدب الحديث . ويعطى هنا مثالا دراسة تقوم بها دراسة عرسية هي «ماري كلود بورشيه» حول البلاغة الساكريدية . نشرت منها مقالا في «تنظيم المقارنة في البلاغة الساكريدية»^(٣٧) ، حيث تعالج موضوع إمكانيات «المقارنة» في التقليد الساكريتي ، مع مقارنتها بنصيبات البلاغة الأوروبية القائمة على أربعة أتماط لعلاقة المشاركة . التشبيه (القول) وثلاثة أنواع أساسية للمجاز : الاستعارة ، والمجاز المرسل ، والكتابة . وتظهر الباحثة أن التقيد الهندي قد عرف العمليات الأربعة لأجزاء المقارنة - وهي إحدى الأدوات الأساسية للأدب - ولكنه صعبا نصيبا مختلفا .

وقد تمكنت الدراسة من خلال الوصف الدقيق لطرق المقارنة في بلاغة ما ، وهي البلاغة الساكريدية ، أن تصل إلى ملاحظات حول المقارنة في الأدب بصفة عامة ، تعتبر مساهمة أساسية ، وعلمية ، لمعرفة بعض أساسيات التشكيل في الكتابة الأدبية

ونرى كذلك أن للأدب المقارن دورا مهما في الدراسات المعاصرة الساعية إلى تكوين ونظرية الأدب ، أي المبادئ العامة للإنتاج الأدبي في جنسها بين عمومية أتماط الصور والموسيقى ولفاء العقل والخيال في إنتاج المعنى والجمال ، والربط بين الأشكال والبني التحتية من ناحية - وخصوصية التراث والتجربة لترجيبة والمفوية والثقافية للشعوب ، من الناحية الأخرى

وعندما يلتمز الأدب المقارن بالدراسات الدقيقة ، متجاوز الأفكار المسقة ومتجها نحو المعرفة العلمية ، يسل إشكالية الأدب المقارن بوصفه كل شيء «أو إشكالية الأدب المقارن بوصفه لاشيء» ، فيصبح الأدب المقارن منهجا لاستخراج عمومية المبادئ والمفاهيم وخصوصية النصوص والشعوب ، واللغات والأفراد ، بحيث أن الإنسان وإبداعه الأدبي في كل مكان واحد ومتغير في آن .

للأدب المقارن فيه ودي يتفقد النقد الأدبي الحديث من دراسة الأنواع الأدبية إلى دراسة «القول الأدبي» بصفة عامة . أي أحناس القول وأهميته الأساسية^(٣٨) . أما الأدب المقارن فإزال في مرحلة استعراج القوانين بالنسبة للأصول الأدبية للمسرح ، أو بالنسبة لنشأة رواية وعلم جهاها . ولقد موقش في مؤتمر بودابست - من نفس كليات مديات الرواية - كيف خرجت الرواية القصصية من تحول علمي للتشهير . كما حصل بالنسبة للأدوات الأوروبية في المصور الوسطى . وهنا تتسع المناقشة حول الأنواع الأدبية مع الاكتشافات الجديدة . مثل دراسة العالم الهري «توكي» حول الميثية القصصية تلك التي ثبت فيها أن الصين - نتيجة لظروف الدولة القوية في الصين القديمة - لم تعرف لمحنة . بل الميثية . وهنا يطبق العالم نظرية تيمبلر لانج الأكسوي الذي يطلق من مبدأ متعارض مع فكرة التطور الواحد للبلاد أجمعها^(٣٩)

لقد أردنا من خلال هذا التمهيد السريع . وربما الغل . بعض الأمثال القائمة حالي في الأدب المقارن أن عصر الحالات التطبيقية . وبربح (لنحتم هذه الملاحظات السريعة ، دون أن نحتسها لأن المناقشة مفتوحة بين الدارسين) أن تشير إلى الاتجاهات الأساسية التي يرى فيها بدور تطور الأدب المقارن في المستقبل ، للقيام بالدور الذي ينبغي أن يعبه كمنهج لإظهار القصصا الأساسية للأدب . من عدم والخاص ، بين الثابت والمتحول ، والمساهمة في إعطاء بعض الحثوث بالأسئلة المطروحة

١ - يأتى الأدب المقارن بتأثير مهمة في المجال التقليدي لدراسة التأثيرات ، باستعمال المناهج الجديدة لدراسة «الصوت» في علاقتها ببعضها^(٣٨) intertextualité . ذلك لأن الأدب تراث إنساني يتراكم ويتفقد حسب الظروف الخاصة لنشأة لأعمال في كل مجتمع ، وهنا مجال طيب لدراسة المبادئ العامة في علاقتها مع الظروف الخاصة

٢ - وفي مجال تقليدي آخر ، أي مجال تبادل الصور وتذكير عن البلاد ، نرى أن الدراسة النقدية الحالية التي تحاول فهم المصالح والبني التحتية لتكوين الصور سوف تعنى الأدب المقارن .

٣ - وسوف يتجده مفهوم «تعلية» مع الاهتمام بالعالم الثالث وآدابه ، الذي تجده في كتبه من المعاهد والجامعات العلمية

هوامش

(١) عالم الفكر ، عدد خاص عن الأدب المقارن ، العدد الجديد نشر - العدد الثالث أكتوبر - نوفمبر - ديسمبر ١٩٨٠

(٢) مثاقير العربية الصبية

rem. Toket. Naissance de l'éloge Chinois. éd. Guilmard. Paris 1966

(٣) L'Amorck Cité par L. Langevin «Sciences de la nature - idéologie et littératures» p. 385-6. in Histoire Littéraire de France. éd. «sociétés» IV Paris 1972.

وحدة الإنتاج في «علم الطبيعة» لاندبيولوجيه و «آداب» - معان للاعتد .

(٤) Jomire de lafaze. Avant Propos de la Comedia Humaine. p. 4. (٥) Jomire de lafaze. Avant Propos de la Comedia Humaine. p. 4. (٦) Jomire de lafaze. Avant Propos de la Comedia Humaine. p. 4.

تتمتع الكونية الإنسانية

(٥) Jomire de lafaze. Avant Propos de la Comedia Humaine. p. 4. (٦) Jomire de lafaze. Avant Propos de la Comedia Humaine. p. 4.

الأدب المقارن

(٦) المرجع نفسه

- Etienne, Comparaison n'est pas Raison. (٢٣)
المقارنة ليست عقلية
- Ernst Curtius, La Littérature Européenne et le Moyen âge Latin, P. U. F., Paris, 1956. (٢٤)
الأدب الأوروبي والمصور الوسطى اللاتينية
- Georges Lukacs, Théorie du Roman, ed. Gonthier, Paris, 1963. (٢٥)
نظرية الرواية
- Erich Auerbach, Mimesis, ed. Gallimard, Paris, 1968. (٢٦)
المحاكاة
- Henri Lefebvre, L'Idéologie structurale ed. Anthropos, Paris 1971. (٢٧)
الأيديولوجية البنيوية
- R. Wellek et A. Warren, Theory, p. 22. (٢٨)
نظرية الأدب
- Youn Lotman, Leçon de Poétique Structurale dite par Claude Prevost in Littérature, Poétique, Ideologie, p. 215. ed. Societes, Paris, 1973. (٢٩)
دروس في علم الأدب البنيوي
يشار إليها في الأدب، السبابة، الأيديولوجية لكلود بريفت
- Colloque sur la Traduction Poétique, ed. Gallimard, Paris, 1976. (٣٠)
تعود في الترجمة الشعرية
- Etienne, Comparaison..., p. 91. (٣١)
المقارنة ليست عقلية
- Ibid. 92. (٣٢)
للمرجع نفسه
- Ibid. p. 93-4. (٣٣)
للمرجع نفسه
- (٣٤) انظر دراسات «بنلار»
وكتاب «دوران» من إلى الأنتروبولوجية للخيال
- Gilbert Durand, Les Structures Anthropologiques de l'Imaginaire, P. U. F., Paris, 1963. (٣٥)
مقدمة للنص الأول
- Etienne, Comparaison, p. 90. (٣٦)
المقارنة ليست عقلية
- Tzvetan Todorov, Les Genres du Discours, ed. du Seuil, Paris 1978. (٣٧)
أنجاس القول
- Gérard Genette, Introduction à l'architexte ed. du Seuil, Paris 1979. (٣٨)
مقدمة للنص الأول
- Ferenc Tókei, Naissance de l'épique Chinoise, p. 14-15. ed. Gallimard, Paris 1967. (٣٩)
منطق المروية الصينية
- Gérard Genette, Palimpsestes, ed. du Seuil, Paris 1982. (٤٠)
الأنواع أي دوي المخطوطة الذي يكتب عليه ويصح، يكتب عليه من جديد،
ومع السوان والرماد النص الذي وراء النص
- Marie-Claude Porcher, «Systematique de la Comparaison dans la Poétique Sanskrit», in Poétique 38, Avril 1979. (٤١)
نظم المقارنة في البلاغة السنسكريتية

- Etienne, Comparaison n'est pas raison, p. 83-4. ed. Gallimard (٤٢)
المقارنة ليست عقلية
- Etienne Cassirer, la philosophie des lumières Chap. V, «Les Problèmes fondamentaux de l'esthétique», p. 276-345. (٤٣)
الجزء السابع «في القضايا الأساسية لعلم الجمال»
في فلسفة التبرير لكسبر
- Ibid., p. 337. (٤٤)
للمرجع نفسه
- R. Wellek et A. Warren, Theory of literature, p. 22-3, London (٤٥)
وسيلور ويلك ووارن قيا بعد هذه الفكرة في نظرية الأدب
- Edouard Saïd, L'Orientalisme, ed. du Seuil, Paris 1978. (٤٦)
الاستشراق
- من فصل - في حدود هذا مقال - في القضايا الأيديولوجية والعلمية للثقافة التي
أثارتها هذا الكتاب، بل بينما فقط تقديم إمكانية تحليل جديد لتشكل صورة
الآخر في الأدب الغربي، طبقاً للنظريات الفلسفية الخاصة بالبيئة الثقافية
والأخرى، على الثقافات «الأصعب».
- Gramsci dans le texte, ed. Sociales, Paris 1975 «Problèmes de Civilisation et de Culture», p. 597-725. (٤٧)
جرامشي في النص
الجزء الخاص في «قضايا الحضارة والثقافة»
- Ed. Saïd, L'Orientalisme, p. 73. (٤٨)
الاستشراق
- Michel Foucault, L'archéologie du savoir p. 39-40. (٤٩)
علم آثار المعرفة
- ed. Gallimard, Paris 1969. (٥٠)
Norman Daniel, Islam and the West, Edinburgh 1962. (٥١)
الإسلام والغرب
- (٥٢) انظر إلى مشاريع الطبعة في القرن الثامن عشر في
Bronislaw Basko, Lumières de l'utopie ed. Payot, Paris 1978. (٥٣)
أشواء الطوبائية
- Pichon et Rousseau, La littérature Comparée. (٥٤)
الأدب المقارن
- Ibid. p. 34. (٥٥)
للمرجع نفسه
- Maxime Rodinson, La formation de l'Islam ed. Maspéro, Paris, 1981. (٥٦)
جالية الإسلام
- Ibid., p. 88. (٥٧)
للمرجع نفسه
- Ed. Saïd, L'Orientalisme, p. 117-8, p. 168. (٥٨)
الاستشراق
- Etienne, Quelques Essais de Littérature Universelle, ed. Gallimard, Paris 1962. (٥٩)
لقد التفتنا مع وليس وحدة دراسات «الثقافات المتقاطعة» قسم الأصعب للمقارن
جماعة «إسكس» السيد «جيمس سلوايث» في رواية قام بها جيمس في أبريل ١٩٨٢،
شرح لنا من خلالها الأهداف النظرية والأعمال التطبيقية لهذه الدراسة.

نقد المقارنة جون فليتشر

نشأ منذ بداية هذا القرن فرع جديد في الدراسة الأدبية يعرف باسم الأدب المقارن Literature Comparée أو ببساطة أدق علم الأدب المقارن Vergleichende Literaturwissenschaft وإذا معنا في هذه التسمية أمكن لنا أن نخرج من مساها مهجا بطور ، ليستغل عن غيره من فروع النقد الأدبي ولكن ذلك لم يحدث ، ذلك لأن هذا الفرع عرف بعدم دقة ضيائه والامتاع الغامض لاهتماماته بالأدب المقارن يتداخل مع التاريخ الأدبي والفكرى ومع علم الاجتماع الأدبي ومع علم الجمال ، في كثير من مجالات هذه الفروع ، يدل أن بطور مهجا خاصا به دون غيره . ولذلك فقد كان وقع في نفوس البعض كقول المهجر الذي لا يتطوى إلا على شرعية واحدة مشكوك فيها ، وهي تلك التي تبرر وجود عدد متزايد من كرسي الأدب المقارن ، وما يرتبط بها من ألقاب على - في أنحاء العالم - من دروس تعليمية ، يتذبذب بينها الفلاسفة من برامج المناهج الدراسية في الجامعات إلى التخصص لنيل درجة الليسانس في جامعة أكسفورد . ولذلك يرى البعض أن الأدب المقارن لا يعدو أن يكون من قبيل تحصيل الحاصل ، ذلك لأن المقارنة في الدرس الأدبي لا معنى لها - لها يقال - سوى دراسة الأدب . ولقد قال رينيه ويلك^١ - وهو من أبرز الشخصيات في مضمار الأدب المقارن في مقالة دالة التسمية عن «أزمة الأدب المقارن» - إنه ثبت استحالة تحديد خصوصية موضوع الأدب المقارن ، أو وضع تحديد مهجي متميز يتطوى على الخصوصية ، أو يكون جديرا بالاحترام الفكري

ويصور رينيه ويلك الأدب المقارن كآ لو كان نوعا من المستقعات الرائدة . تحيط به أشباح الوضعية ، ويشله انشغاله بالتصويرات العتية يحمله مكيلا بإجراءات الدرس الأدبي التقليدية المستترة ولا شك أنها صورة قاسية ولكنها لا تنجى الحقيقة . ولا يمكن أن يدعى أحد أن موضوع الأدب المقارن قد طرح مهجا جديدا متميزا ، ولكن يمكن القول - فيما أعتقد - أنه أثار بعض القضايا النقدية المهمة ، وقام ببعض المحاولات الحادة لحلها

والأدب المقارن بكل تأكيد يقارن ، ولكن ماذا يقارن ؟ ويقدم رينيه ويلك صورة مظلمة للأدب المقارن ، يرى أنه يعمل في إطار مفهوم «التأثير» ، وهم يتبع حركة التصدير - والاستيراد الأدبي

التي تنقل السلع الرومانسية من هنا إلى هناك مثلا ، وتقدير حجم المكاسب أو الخسائر الوطنية . ويترب على ذلك أنه يخلق إحساسا بالتسلل العلى ، فلا يمكن - على سبيل المثال - بمقارنة سكوت سزاك ، ولكنه يهدف إلى إثبات وجود علاقة بينها وهذا يؤدي إلى إغفال العملية الإبداعية في كثير من الأحيان ، وإلى تجاهل أية مواجعة نقدية جادة ، مع الكتابين المعين في جميع الأحوال غير أن هناك طرقا أخرى لتناول الموضوع ، طرقا تختلف في كثير من جوانبها عن بعض مناهج التاريخ الأدبي التقليدية . وتتمثل أكثر هذه الطرق جلاء في أن الأدب للمقارن يقارن بين الآداب والوحدات الأصغر : والملاجراء الذي يقوم على تعريف فاد أو عمل عن طريق

التي تمت (نذكر على سبيل المثال الدراسات حول هيمس Heme في فرنسا أو جوت في إنجلترا) لا تزال صالحة ، ومفيدة ، حتى لو سلمنا بأن الهدف الذي وضعه نصب أعينها كان مغرقاً في التعاؤل . ومع ذلك ، فلو كان المنتظر من المقارنة في الدراسات الأدبية (سواء كان ذلك من قبل المؤيدين أو المعارضين) . أن تنتج نتائج ملموسة - أي نوعاً من الحقائق المثبتة شبه العلمية - فمن تكون المقارنة أكثر نجاحاً من أي أسلوب نقدي آخر ، بل قد تكون أقل نجاحاً منه . وإذا كان بعض ممثل المذهب قد انتبهوا إلى بعض الادعاءات اللاواقعية فهذا أمر يؤسف له ، ولكنه لا ينفك اشكك - بالضرورة - على مبدأ المقارنة في ذاته . فلو أصبحت العبارات أكثر تواضعاً ، ولو صيغت بطريقة معتدلة نوعاً ، فليس هناك مبرر يجعل من الأدب المقارن مسمى خيالياً ، فهو أبعد من أن يكون كذلك ، بالمقارنة كانت جدياً متواتراً من الممارسة النقدية منذ أرسطو ، ولا تزال إلى اليوم مجالاً يجتذب اهتماماً شغافاً .

٢

لقد قام جورج شتاينر George Steiner حديثاً بإعادة صياغة التبرير الشائع للأدب المقارن قائلاً .

« لا بد أن يدرس الأدب ويعبر من منطلق مقارن . وإذا حكمت على سينس دون معرفة مباشرة بالملحمة الإيطالية ، وإذا قيمت بوب دون أن تتمكن من بوالو ، وإذا تأملت أداء رواية العصر الفيكتوري أو رواية جيمس دون إدراك وثيق بينك وستندال وفلوبير ، فربك تقرأ قراءة سطحية خاطئة . إن الإصطاع الأكاديمي هو الذي يضع حداً فاصلاً بين دراسة اللغة الإنجليزية واللغات الحديثة . أبيت الإنجليزية لغة حديثة ، قابلة للتغيير ، تعرضت على مر تاريخها إلى ضغوط اللهجات العامية الأوروبية وتراث البلاغة والأنواع الأدبية الأوروبية ؟ ولكن السؤال يصل إلى أحوار أصح من أحوال المنهج الأكاديمي . فالناقد الذي يدعي أن الإنسان لا يستطيع أن يفهم أكثر من لغة واحدة ، أو أن التراث الشعري أو الروائي القوي هو وحده الصالح والمثوق ، يطلق أبواباً كان من الأحرى أن يفتح ، ويضيق الخناق على العقل بدل أن يولد إحساساً بإبحار أكثر انشاعاً ومساواة ، وإذا كان التعصب قد أشاع الموضي في السياسة فلا هل له في الأدب . فالناقد ليس إنساناً يبيع في حديقته ،^(٢٨) (اللغة والسكون ، ١٩٦٧ ص ٢٧ - ٢٨)

ومن المستبعد أن يفتح الخصوم بمثل هذه المقولة الإنسانية الكريمة ، الناعمة من ناقد لم يمهجهه بالسمه الروسية من أن يؤلف كتابه "تولسوي ودمتوفسكي" . فهذه المقولة تنطوي على أمل يوجب باضطراب ، مؤداه أن الدراسات المقارنة قد تؤدي بطريقة ما إلى تفاهم وتسامح أعمق بين الدول . هي عصر يسوده ميران لرعب لا بد من إيجاد حجة أفضل من تلك التي سماها علماء الأدب المقارن الأوائل . واعتقد أن دونالد ديني يقف على أرض أكثر صلابة ، عندما ينطلق من مقدمات أدبية صرفة . ويقول

فنان أو عمل آخر إجراء أساسي بالنسبة للأدب المقارن^(٢٩) . ولذلك لا ينطوي نطاق الأدب المقارن على أدب قومي واحد ، يمكن تفسيره صراحة أو ضمناً بالرجوع إلى تقاليد أدبية قومية متواصلة ، وتبع مصادره الحقيقية من المحيط الثقافي المباشر ، بل يتجاوزه ليشمل نتائجاً دولياً من الآداب المختلفة ، يستطيع أن يرشدنا إلى مفهوم أشمل لمهية الأدب نفسه . وهكذا يطرح الأدب المقارن أنواعاً مختلفة من الأسئلة ، فعندما يلاحظ دارسه أن الأدب يتجلى في مجتمعات وحروف مختلفة ، يتامل من الصفات المشتركة بين هذه التجليات ، وكيف يختلف بعضها عن البعض الآخر ، وهل هناك أناس يتكرر في الأدب ، وما هي طبيعة هذا التكرار ، وهل هناك قائلة يمكن أن نجسها من النظر إلى وسط الفنان بوصفه جماعة دولية تمتد عبر الزمان والمكان ، أكثر منه مجموعة من البشر يعيش فيها الفنان ويعمل معها ؟ إن مثل هذه التساؤلات تختلف من حيث النوع عن تلك التي تثار حول « التأثير » ، والتي تميل نحو دقة التوثيق والإثبات . ينصح لنا إيد طرحاً تساؤلات من هذا النوع - تساؤلات تدور حول الأشكال والأنواع الأدبية ، أو مدى كون الأدب ظاهرة اجتماعية . ونوعية هذه الظاهرة الاجتماعية ، أو كيف يمكن أن ننظر إلى الأدب على أنه إدراك وبناء لعقل بشري « عالمي » - إنها تساؤلات تنطوي على غموض ، ولكنها في الوقت نفسه تنطوي على آمال شخصية وتكرار لأسئلة المطروحة حول الأدب كسئلة حول الثقافات^(٣٠) وبأية اللغة ونظمها ، والعلاقة بين الأدب والمجتمع ، وتاريخ الخيال والمكر الإنسانيين

ويمكن أن نستج - بما سبق - أن للأدب المقارن صلات حميمة بالمجديين التي تشر فيها الدراسة المقارنة نتائج ملموسة مباشرة ولا حاجة لنا ، بكل تأكيد ، أن نخلق مادة علمية نطلق عليها اسم « الموسيقى المقارنة » لأن الموسيقى تسم بتجانس يفترض إليه الأدب ، أما هم التشرع المقارن أو علم البيانات المقارن أو النحو المقارن فليست مقولات مافية للعقل بداهة إذ تنطوي الوحدات المقارنة في هذه الحالات - بالرغم من اختلافها - على قاسم مشترك ، بحيث يصبح وضعها جنباً إلى جنب معياداً ، بل كلشعاً ، وبحيث يتأق لنا أن « نقارنها ونقارن بينها » - كما يحدث مع الصيغ المثلثة التي تصاغ بها أسئلة الامتحانات . وليس هناك أي مبرر يجعل الجهد في هذا المجال جهداً ضائعاً ، ولا يوجد أي سبب قبيح يجعل الإجراء يكشف عن مخات ذات قيمة ، فالعبرة بالنتائج . ومن الواضح أن الأمر أكثر صعوبة في مجال النقد الأدبي منه في مجال العلوم الطبيعية والاجتماعية ، إذ إن النتائج لا يمكن أن تسم - في النهاية - بنفس القدر من الوثوق . ولحق أن المقابلة العلمية الكاشفة وراء أصل مصطلح « الأدب المقارن » تنحصر إلى التوفيق ، فمن شأنها أن تثير توقعات مغالية . ولقد أدت بالعلماء (وبعضهم من البارزين) أن يتصوروا ، إمكان صياغة مجموعة من الوقائع المحصلة تحصيلها هاتياً . يستطيعون إشهارها بفخر أثناء جلوسهم مع النقاد المشككين . ولذلك لا يجد المعارضون - أمثال ويلك - أية صعوبة في أن يبالوا على مثل هذا المصطلح بسحرينهم غير أننا نستطيع القول إن بعض الدراسات

الحاجة إليه ماسة ، وحلقة وصل بين قطاعات اصغر من ادب صيق الحدود ، وجسري مجالات من الإبداع الإنساني التي تتصل عصوي وإن انفصلت ماديا . إن النقاد - دائما - على أنهم استعداد ، لكي يسترقوا السمع إلى الأدب المقارن ، الذي يمتزج بأنه لا يلعب سوى دور ثانوي . وقد تكون المقارنة متخللا يستحطه فرع معرفي يتجاوزها في الاتساع ، ولكنها تنحو - بالمثل - إلى أن تكون فرعاً فرعياً في ذاتها . ولقد أثبت ديفيد هـ . مالون بكل جلاء مكانة الأدب المقارن وأكد استقلاله ، إذ « لا يقوم عالم الأدب المقارن بالمقدرة لأنه يريد أن يدرس أدبين أو ثلاثة آداب بدل أدب واحد فقط » ، ولكنه يريد أن يدرس أدبين أو ثلاثة آداب لأنه عالم في الأدب المقارن ^(١٤) . ويمكن القول - بعبارة أخرى - إن للمقارنة - في الواقع - طبيعة أو طريقة معينة في التفكير ، أساسها أن الجوهر يسبق الوجود . وقد تعتمد المقارنة على أدوات تحليلية ، ولكنها - بحكم طبيعتها - اتجاه عقلي مركب ، يتم - كما يقول ريمارك - بالانطلاق بالبحث الأدبي ، عبر الحدود الجغرافية وحدود الأنواع الأدبية .

وليس الأدب المقارن مرادفاً للأدب العالمي بسبب كل ما سبق ويوضح دونالد ديفيد الفرق بين الاثنين ، عندما يجدرنا من اكتساب معرفة سطحية « بعدد صغير من الكُتَّاب الأجانب من خلال ترجمة غير محففة لأعمالهم » . وقد تتطلب المقارنة من دروسها أن يكون بالضرورة - أو في معظم الأحيان - ملأ بعدد كبير من النماذج ، ولكنها لا تستطيع تصور أحداً يمارس دراسة الأدب المقارن بمجدية ، دون أن يتقن لغة أجنبية واحدة على الأقل ، وإذا أخذنا في الاعتبار تحولات الإمكانيات البشرية وجدنا أن عالم الأدب المقارن يضطر إلى أن يعمل - في كثير من الأحيان - على ترجمات للأعمال الأدبية ، ولكن عليه أن يتأكد أن ما لديه هو أفضل للوجود . ويمكن التوصل إلى هذا الحكم من خلال مقابلة ترجمتين أو ثلاثة ؟ وإذا توأمت له معرفة لغوية بدائية لا تسمح له بقراءة نص أجنبي بالسرعة المطلوبة عليه أن يرجع إلى النص الأصلي للاطلاع على جميع الفقرات التي يراها ذات دلالة خاصة . أما عن كيف يختلف عالم الأدب المقارن عن دارس « الأدب العالمي » أو دارس « أمهات الكتب » فيرجع الأمر أولاً - وقبل كل شيء - إلى أن نشاط الأول يقوم على المقدرة بشكل واضح ، وأساسى (أكثر من كونه نشاطاً يتضمن المقارنة أو لا يقوم عليها إطلاقاً) .

ولا يجمع عالم الأدب المقارن الروائع الأدبية بحسب ، بل يحاول أن يربط بينها . وهو يحاول - ثانياً - أن يكون متشفاً مع مادته ، حيث يعتمد على الاستقصاء ، ويحرص ألا يشغله من ذلك إجراء التوليف بين شتات المادة العلمية . وأخيراً فإن عالم الأدب المقارن يكرس جهده لتحقيق هدف واحد ، ينطوي على مبعج ما ، مما كان هذا المنهج ثانياً : فعليه في عرس الجماعات المتعفة بمشكلة ، ليست هي مقاييس د . إليوت في تسبق الكتب فوق رفوف طولما متران . والشئ الذي يميز مدخل الأدب المقارن عن مدخل الأدب العالمي هو أن الأول صريح ، متشوق ومبهج . ومن المتطابق معه ، يمكن القول إن الأدب المقارن والأدب العالمي

إذا كان لطلاب الأدب أن يحققوا القدر نفسه من التحصيل في المنهج البالي كما في المنهج التاريخي ، في مجال دراستهم ، فلأنه أن يتجهزوا لتقبلهم في نطاق الأدب معرفة آدابهم القومي في منهم لأصلية ... ^(١٥) والعكس صحيح ، فلا يجب أن تقتصر دراسة تيوتيل جوتييه على طلاب الدراسات الفرنسية على وجه الخصوص ، بل يجب أن يدخل ذلك في نطاق اهتمام كل الذين يدرسون « بنية قصيدة القصيدة » . ويتعلق القول نفسه على يريخت وحريرير وكاريمودو ؟ فن الواضح أن مثل هذه الهيئات تتجاوز الحدود اللغوية . ويجب ألا نشعر أننا مضطرون إلى البقاء داخل حدود حصارة واحدة . ويدع إتيامبل بحجة ديتل إلى تبنيها المنطقية ، عندما يبرهن على أن جاليت القصيدة القصيرة - تلك التي تستوعب كلا من أوجشو موبوجاناري ونصص موباسان - لا تنطوي على أي تناقض ، بل العكس هو الصحيح ^(١٦) .

ويستطيع المتدبر أن يفرض قائلًا إن ذلك قد يفتح الباب أمام ارتباط المشوالت بين أي شئين أيًا كانا . ولذلك لا نستطيع أن نرجئ محاولة لتعريف هذا الفرع المعرفي أكثر من ذلك . وقد وقع اختيارنا على تعريفين : الأول لهرى ريمارك .

« الأدب المقارن هو دراسة الأدب فيها وراء حدود بلد واحد معين ، وهو دراسة العلاقات بين الأدب من جانب وفروع المعرفة والمعتقدات كالفنون ... والفلسفة والتاريخ والعلوم الاجتماعية ... والعلوم والدين الخ ... من جانب آخر ، أو - بعبارة موجزة - هو مقارنة أدب أو آداب أخرى . وهو مقارنة الأدب بمجالات أخرى من التعبير الإنساني » ^(١٧) .

وبالرغم من أن كلمة « مقارنة » تبدو كأنها تعني أكثر من شئ واحد طبقاً للسياق (المقارنة بين أدبين لا تبدو مطابقة لمقارنة الأدب بالدين مثلاً) ، فإحدى يريده ريمارك واضح ، وهو الحرية في التقاط نقاط الاتصال ذات الدلالة ، عبر مجال النشاط الفكري والتحليل البشري برمته . أما تعريفنا الثاني فهو أكثر تجريدًا :

« الأدب المقارن - وصف تحليلي ، ومقارنة منهجية تعاضلية ونفسية مركب لظاهرة المعنوية الثقافية من خلال التاريخ والتفقد والفلسفة ، وذلك من أجل فهم أصل للأدب ، بوصفه وظيفة غير العقل البشري » ^(١٨) .

إننا نفصل بكل تأكيد تعريف ريمارك ، ذلك لأنه أسهل في تفهم من التعريف الأخير (ميشوا وروسو) ، يضاف إلى ذلك أنه يسمح أحياناً ، بصفة محددة ، لتضييق نقاط الاتصال بين الأدب والفنون الأخرى (مثل الموسيقى والشعر الخالص ، والسينما والرواية) واستعمالها . ويرى كثير من علماء الأدب المقارن القاطنين أن مثل هذه الأبحاث تنتمي إلى مجال نشاطهم بالقدر نفسه - إن لم يكن بقدر أكبر - الذي تنتمي به إلى مجال علم الخيال العام . ولكن يبدو لي أن ريمارك تعجل الخوض إلى المعارضين ، عندما سلم بأن الأدب المقارن « ليس موضوعاً مستقلاً ، ينبغي له أن يوضح قوائمه الخاصة بالصراحة ، مما كلفه ذلك ، بل هو علم مساعد ، حتى لو كانت

لا يتطابق كلاهما تطابقاً دقيقاً في المصادق. وإذا سلمنا بأن مهمة الأدب العام هي تنقية مشاكل علم الجمال الأدبي ونظرياته (مثل طبيعة التراجيديا أو الواقعية) يصبح منحنى الأدب المقارن - من ثم - الاندماج في الأدب العام. وقد تقودنا الدراسة المستفيضة لأدب قومي ما إلى الأدب العام كما عرفناه، هنا، وهذا ما يحدث بكل تأكيد في فرنسا (على يد بعض النقاد مثل بوليه وبارت). ويكون الحكم على نجاح كبير من هذا النقد الفرنسي بأنه نقد مفاضلي وعمره أمر يتوقف على اللدوق الشخصي. لكن من حقنا أن نسه إلى أن الأدب العام إذا ما انطلق من أدب واحد - ولو كان من الآداب المحورية - يحارب بأن يبدو مقفى معزولاً عزلة عربية وبصعب علينا أن نأخذ مأخذ الخد - على سبيل المثال - مناقشة، حول طبيعة مفهوم الكوميديا في المسرح، لا تأبه بأن تتق الأمثلة التي تستند إليها من مولير وماريفو وبومارشيه فحسب، مع أن مثل هذه الظاهرة لا تبدو من العراة في شيء في فرنسا.

ولو قبلنا تعريف ريماك في خطوطه العريضة، وميزنا بوضوح لأدب المقارن عن غيره من الأنشطة التي تشبه ولكنها لا تتطابق معه، نظل أمامنا مشكلة نظرية أخرى، وحيدة، وهي تلك التي يطرحها منهج المدرسة التي يطلق عليها اسم «المدرسة الفرنسية للأدب المقارن». وتمثل فلسفة هذه المدرسة تحدياً قد يكون محضراً ولكنه لا يخلو من الأمانة في الكتاب المدرسي البار الذي ألفه ماريوس - فرسوا جويار ١٩١. لقد وضع مقدمة هذا الكتاب أحد مؤسسي علم الأدب المقارن وهو جان - ماري كاريم الذي يؤكد بكل جرأة «أن الأدب المقارن فرع من فروع التاريخ الأهم والأكثر أهمية للعلاقات الروحية الدولية والصلات الواقعية (صلات الوقائع rapports de faits)». فالأدب المقارن ليس «الموارة لأدبية» وليس أيضاً دراسة التأثيرات التي يعتبرها كاريم معصية بما لا يمكن إثباته. لكني ليطغى موضع احترام علمي. ويذهب تلميذه جويار - الذي يقل عنه حسنة - إلى أبعد من ذلك في تبسيط الأمور: فيحصر موضوع الأدب المقارن داخل حدود «تاريخ العلاقات الأدبية الدولية». وسرعان ما يتضح أن الاهتمام بتاريخ الأدب يفوق أي اهتمام بالقيم النقدية. ويعرى جويار بعبارات من مثل «ثبت إثباتاً هائلاً»، و«قد حسم الأمر». ولكنه - لكي يكون مسعي - أدخل بعض التحفظات الحزنية، - وإن كانت حادثة - على موقعه، صلحاً يطرح «المشروعات المستقبلية». هذه التحفظات ملحية لا تكفي لإزالة الانطباع السيء الذي تولده الوصية العامة في باقي الكتاب (بخصوصاً أشكال الملحة الفراقية التي توجه الطلاب الراغبين في موضوعات وسائل، إذ يتضح - مثلاً - من هذه الأشكال أن روسار في إنجلترا ينزق بكل أمل طالب الدكتوراه

للتظن)

وعمل الفترة التالية كليشيات للمعلم والتصميم الساذج الاستدلال، و - قبل كل شيء - تمثل سلماً غريباً للقيم، يضع سكوت وبلزك في نفس المرتبة:

«ماذا استحدث سكوت؟ قليلاً من الأفكار ولكنها صيغت على نهج في، وهناك كتاب يعادلونه في الذكاء

والهوية ولكن نظراً لأهم لم يعرفوا ولم يستطيعوا أن يتطابقوا مع هذا السج، فقد أخفقوا هناك حيث انتصر سكوت، وذلك لأن كل واحد منهم أعورته إحدى الصعبات التي كَوْن مجموعها ميزة سكوت، فليس لم يعرف أو قد عرف أقل منه كيف يلخص الحياة على الجواهر الضرورية لإعادة التكوين التي إلى الماضي، وبلزك قد اختار موضوعاً مفرطاً في القرب من حيث الزمان والمكان بدرجة تمنع التقارب من أن يشعر بالقصائل عن بلاده كما يجب أن يكون، وأشخاص مبرمجين تقتصرهم الروح، وأخيراً إن الإغراق في الشاذ عند هوجو قد قضى على الشاذ ومنع الحياة، ومن ثم فإن والتر سكوت، وهو أقل شاعرية من هوجو، وأقل حضوراً للسكنة من ميرييه، ونقل مقدرة من بلزك وأقل تفكيراً من فيي، قد نجح فيما اعتفوا فيه، أي من أحدث الرواية والتاريخ، وفي الشاذ والحياة وفي الأشخاص والجمهور، إنه لم يصح من كل ذلك شيئاً. ولما لم يفهم الرومانتيكيون القانون الدقيق لهذا النجاح، ولم يطبقوه فقد قضى عليهم بالقضاء نوع الرواية التاريخية إلى صفوف الأنواع الشعبية، وفي الواقع أنهم هجروه ونحروا عنه لاسكندر دوماس،

[نقلاً عن الترجمة العربية التي صدرت عن حبة البيان للفرق القاهرة - ١٩٥٦].

ولا متسلق كمنحلق فرسي! فلم تعد هذه الخدمة الممجة، من حسن الحظ، من محيرات علم الأدب المقارن الفرنسي على حد قول يشوا وروسو، وكلاهما في مركز الحقيقة - على «التبادلات الأدبية الدولية» وعلى الرخالة والوسطاء - حصينة علم الأدب المقارن المبكر - ولكنها يمان بتاريخ الأفكار وبأساليب الأدبية، كما أن كليهما ينيه إلى أن ما أسماء وبلزك وودرين وبالمدخل العرضي^(١)، مدخل مقارن بالمفهوم واسع، في حقيقة الأمر. أما «المدخل الجوهري» هو ذلك الذي يصنّف في إطار فلسفة الأدب. ويذهب كلاهما تنيراً - إلى أن الأدب المقارن يتجه إلى الاندماج في هذا التصنيف، إذ إن الدراسة استقصية الخمس من التراجيديا الأوروبية الرئيسية من شأنها أن تخلص إلى تعريف مفيد للتاريخ الأدبي الذي يهدف إلى إثبات الوقائع المحكمة هي طريق القراءة للتصنيف، ويفترضان من العهد الأدبي الذي يأمل في استخلاص أنساق وأعاط من خصم لادنة التي يسر هذا النقد أغوارها بذكاء. ومن الواضح أن مطمح الإثبات المعرفي الذي يادي به جويار يختصر في فرنسا

وهو يختصر ولكنه لم يمت، فشارل ديديان مارال حيا يرقى يساً، أستاذاً في السوربون وصلاقاً من جانقة الأدب المقارن وصاحب مؤلفات ذات مجلدات عدة، تحمل صاوين مثل ريلكه وفرنسا (المجلد الأول: فرنسا في حياة ريلكه، والمجلد الثاني والثالث: صورة فرنسا في أعمال ريلكه، والمجلد الرابع: تأثير فرنسا في أعمال ريلكه)، جيرارد دي برغال في ألمانيا، وبیطاب في قصص

مستندان وتناول ديديدان النقدي تناول يوجرافى منشج : لما عن
الباقي فلا يظلمه إذ قلنا إن كنهه هي عبارة عن طاقات يليوجرافية
ملبوة . وليس رمله في ليل أعى جاك فوازين أقل شراعة : فرسانه
الضخمة عن جان جاك روسو في المجنونا خلال العصر الرومانسى
(باريس ١٩٥٦) عمل شامل ، دقيق إلى حد البهمة ، يؤكد أن
«هناك روسو لا يمكن» إلا أن يفيد من معرفة أفضل بالطريقة التي
يحكم عليه جيراننا . أصبح أن يرى بهذا استعرق صف العصر على
مثل هذه المقدمة للشعور في صحتها جعنا الشئ : هل يكشف
استقبال الانجليز لروسو أى شئ عن روسو في الحقيقة ؟ لعل هذا
المعهد يكشف لنا الكثير عن اللوق والحساسية الإنجليزية فيما بين
سنوات ١٧٨٠ - ١٨٣٠ ، ولكن هذا الكشف بهم مؤرخ الحضارة
الإنجليزية أكثر من غيره . لئن لم نحرز الدراسة المقارنة أى قدر من
الاحترام . فراضيت أن تكون حادثة لمرع معرفى آخر . وقد يتساءل
أمره لو أن شهرة روسو في إنجلترا من شأنها أن تتجاوز طرامة النادرة .
ويدعى بيشوا وروسو - كي عمل جويار - أن صيغ «سوى» يمكن
أن تطبق على عدد لا هائى من الحالات ، ولكن ينجى علينا ما الذى
نستطيع أن نصعبه لأشكال الأكثر انتشاراً للأدب المقارن كما يمارسونه
في فرنسا ، إذ استتب بعض الدراسات الدقيقة البحث مثل قولتيرى

المجلدات وندام دى ستال في فرنسا
ويوجه مثل هذا النوع من الدراسات المقارنة عمله العرسى
والستارىجى الأدبى **سلسلة** **المقارن**
المقارن *Revue de Littérature Comparée* التي أسسها جان ماري
كاريه والتي يحتل رئاسة تحريرها فوازين تلميذه . ويعلن صعب هذا
المدخل في أنه بفعل النظرة الكلية لانتمائه في التماثيل فيمثل في
إدراك أهمية الروابط التي لاكتشف من خلال دراسة مستبعدة
للوائلق . ومن المحتمل أن يؤدي هذا المدخل إلى مغالاة في تقييم
مزاكم من التفاصيل ، ينجى نعتة مواجهة قد تتطوى على دلالة
مهمة . كما حدث مثلاً في كتاب بروسر ويرى هارميسل بروسست
وهيرى جيمس (باريس ١٩٦٤) .

ومع ذلك فلا يجب أن نذهب إلى النقيض الآخر ، ونطرح جانباً
دراسة الاندفاع لأدبى ولتأثير بوصفها مصيعة للوقت . وإذا استطعنا
أن نثبت أن كتاباً يدين لكتاب آخر فإن ذلك يكشف لنا القليل من
الدائن والكثير عن المدين ، وقد يكشف لنا شيئاً عن العملية
الإبداعية . ومن التصسف أن نصر على أنه لو كان الخلق والمرسل
يكتبان بنفس اللغة فإن ذلك لا يهم أحداً سوى الناقد القومى
محسب . أو أن دين مخرج سيمالى مثل برجهاد لسترنبرج ، أو أن
دين مارلو يلمسون التشكيلية الأوروبية والأسبوية غير الكلاسيكية أمر
يسجدور نطاق الأدب المقارن . ولو لم يجد كاتب ما الحافز الذى يحتاج
إليه في تناول بده فقد يمتز عليه في مكان آخر ، وقد يكون هذا
المكاد لغة أجنبية (مثل ت . س . إليوت) فوفنا آخر كما هو حال
بوديرمع هاجر . ولا يرغب عالم الأدب المقارن في أن يجادل حول
تصميمات أكاديمية ؛ ولكنه يرغب في تتبع سلسلة يلباقه ورو . ولو
أن نمتد حول مكانة ييكيت في التراث الأوروبي أدبى به إلى الاعتقاد
أنه تأثر بمواطنه سوبت فلماذا يمتجج للتطهر على استخدام الألفاظ
بأن ذلك ستمى إلى الأدب الإنجليزى لا الأدب المقارن ؟ .

ولكن هذا كله لا يجب عن سؤالنا . ماذا معنى ، محديداً ،
بالتأثير ؟ وما الأدلة التي يمكن أن نعتبر كاشفة لإثباته ؟ ومن ثم ما
الملاحظات التي تكشف عن وجود كتاب لـ س في مكتبة ي ، أو
تدعى أنها اكتشفت نصاً مشوها لـ س مدعوها في كتاب ي ،
فتعترض على هذا الأساس أن س أثرى ي . والكاتب ليس كاللورق
«النشاف» ، يختص كل ما يقرأه في كل كتاب مرصوص على رفوف
مكتبته . وتطلب دراسة التأثيرات حساسة متنبهة ، مشهية مثلية
دراسة نقدية أخرى وإذا استطعنا أن نثبت أن هناك كثيراً من
العصب المشتركة بين عالم س وعالم ي ، وأن ي يتبنى بعض مواقف
س وشخصياته ، ويستشهد به بإعجاب ويحاكى أسلوبه ويعتق عن
كتبه في المواقف ، فكل ذلك يبرر أن طرق موضوع التأثير . ولكن
الأمر لا يفتو شاتفاً من الناحية النقدية إلا عند هذه النقطة . ماذا
فعل ي بالأشياء التي استوعبها عن س ؟ لقد أثر دانق في بكيث
الذى قرأ ضمن الكتب المقررة في تريبى كوليج في دبلن : هذه
واقعة من وقائع التاريخ الأدبى وليست أكثر ولا أقل دلالة من أية
واقعة تاريخية أخرى ، ولكن التأمل في الطريقة التي احتوت بها زمزية
بكيث صور دانق ومواقفه ومقولاتها قد يمتدى إلى نوع من التقدير
الأدبى القيم . لماذا لم يحقق راسل نجاحاً في إنجلترا ؟ هذا سؤال قد
يهم مؤرخ الحضارة أو عالم النفس الاجتماعى أكثر من الناقد
الأدبى ، إذ أنه من غير المحتمل أن تلقى الإجابة الصواب عن
ترجيديت راسل نقلاً . ولكن ما السبب الذى جعل بكيث يركز
في أبحاثه حول بروسست على بعض الجوانب ويتجاهل الجوانب الأخرى
كان من شأنها أن تلتفت انتباه ناقد أكثر حرفة مثل آدموند ويلسون .
يقطعوناً لابد أن يحاول عالم الأدب المقارن أن يبيح عنه ، لأنه
سؤال يتعلق بقضية أدبية محورية ، وهي قضية تحول الأشكال
والموضوعات (النتيات)

وخلاصة الأمر أن عالم الأدب المقارن ، إذا أراد أن يصت إليه
رملاؤه النقاد ، يجب عليه أن يركز على المسائل التي تثير اهتمامهم .
فلا يمكن أن تبرز الدقة العلمية التي تروى مسار شهرة كاتب في بلد
آخر سوى . مريو واو ، لأن هذا الأمر لا يعنى الناقد الأدبى ،
وقد يكون أقل أهمية مما يسم به الزملاء اندى يعملون في مجال التاريخ
الحضارى . وقد أفسد الأمر على الدراسات المقارنة الفرنسية -
بالرغم من أهميتها - المفهوم الخطأ الذى يرى أن المرسل هو العصر
للمقام في معاداة التأثير . والواقع أن الأهمية تكمن أساساً في القدرة
التخييلية ... لا في الزاد الذى تتقضى منه ^(١١) (ليون أدبل) .
ولكن التركيز على القدرة التخيلية يؤدي إلى مشارف التحليل
العصى . ذلك الذى تنظر مدرسة الأدب المقارن الفرنسية إلى
استنتاجاته التي لا يمكن إثباتها بوصفها نوعاً من المهرطقة وإذا كنت
قد حصلت الأمر مع المدرسة الفرنسية نوعاً فذلك لأني مرع صعب ،
يمثل بشكل جيد في الدراسات المقارنة ، كما أنها تتحمل جزءاً من
المسئولية عن السمعة السيئة التي ارتبطت بالموضوع عند بعض النقاد
مثل ريبه ويلك . والواقع ، يعتبر الكثيرون أن مدرسة الدراسات
المقارنة الفرنسية هي الدراسات المقارنة ، وأن حدودها هي حدود
لعلم معناه الحق . وأنا حريص كل الحرص على أن أعبر هذا

الانطباع . وإذا كانت الدراسات المقارنة حدود (وهذا سؤال
مأثور له فيما بعد) فليست هذه الحدود - بالقطع - حدود اتجاه
علمي متصل .

ولا ينفرد الفرنسيون بهذا المدخل : فهناك طراز أنجلو ساكسوني
يتميز بنجاحه نحو الصياغة الأدبية الفنية ولا أعني بذلك دراسة مثل
دراسة ريبير هيسنل بموان التراث ذو الأبعاد الأربعة : ملاحظات
حول الأدبي الفرنسي والإنجليزي مع بعض الملاحظات الأثنولوجية
والتاريخية (١٩٦١) ، فهذا المؤلف لا يتجاوز مستوى الكتابة
الصحيحة الطريفة التي تستخدم في صياغة مقالات المجلات . أما كتاب
إبيد ستاركي « من جوتيه إلى إليوت » فإنه أكثر علمية في منطلعه .
ولكن ينشئ الموان الفرعي « تأثير فرنسا على الأدب الإنجليزي من
١٨٥١ - ١٩٣٩ » بهدف موسوعي لا أمل في إتمامه ، في مساحة
لا تزيد على مائتي صفحة ، حتى وإن قلناه من حيث المبدأ . وقد
علق فراث كير . « كتاب الآس ستاركي قاتلا : « لأنها لم تكن
منحسنة له » ولكن لست وأتقا من أنه على حق : فالطريق إلى
جمع في مثل هذا النوع من الدراسات المقارنة مرصوف بأخضر
لنوايا ، ولكن الخفاق - كما تقدم - غير واضحة ، والأدوات من
المعاجة بحث تقع في السطحية . وليست النتيجة - في هذه
الحالة - أدنا مقارنة بالمعنى الجاد للكلمة ، بل إنها أقرب إلى المرح
لا تخلو من الإثارة ، في الطرقات الرئيسية والفرعية للعلاقات الثقافية
لأ : ر - فرنسية ، في صحبة عميدة الدراسات [الفرنسية الراقية]
ويمكن اعتبار مناقشة الآس ستاركي لرواية جورج مور « زوجة مثل
صامت عطا ميرا لهذا النوع من الأبحاث ، إن لم يكن هذا الدراسة
كيف أن مور يدين بالكثير لفلوير ورولا على وجه الخصوص ، ولكنها
لا تلاحظ أن أسلوبه ومنهجه ليسا سوى محاكاة من النوع المردى ،
تميز بالعتامة والاحتشام الزائف . ولا يطلب من فادس الأدب
ثمة أن يحصر اهتمامه في كتاب من الدرجة الأولى ، ولكن عليه
أن تناول التلامذة الأقل موهبة بالبحث أن لا يقتصر على البرهان
بوجود صلة تاريخية ، ويترك جانباً الاعتبارات الخاصة بالأسباب التي
أدت إلى أن يصبح الأسلوب منكسفاً . لو أن تتحول الرؤية إلى
نص . وهذا هو الأمر الذي يحاول أن يظهره جراهام بوشما
بلا حظ في كتابه آخر الرومانسيين (١٩٤٩) « أن ينس هو الوحيد
بين الكتاب الإنجليز الذي بدأ في إدراك الصعاب التي ينفسها مفهوم
مالارميه عن الشعر اختاص . وكان على ينس به أن يشق طريقه
عبر تطورات شاقة طويلة ، قبل أن يستوعب كل الدقائق التي بطلوى
عليها مفهوم شعر يصعد من كل شائبة ويمكن اعتبار الأدلة التي
يقدمها هيو عن وجود تيار يتدفق من مالارميه إلى ينس مارا
بسيمونز ، محدداً التحليل المقارن : هي تلك الحالة كانت الصلة
حقيقية ومثمرة ، وكان دور الوسيط ملموساً (فقد كان سيمونز خبيراً
في الأدب الفرنسي ، فيما لم يفقه ينس شيئاً في علم اللغة) .

ويعارس كتاب مثل هيو وكيرمود (وهو الذي يتحدث في كتابه
الغار والمجلدات [١٩٦٣] عن عقله المفلود ذي العادات المشتمة)
المقارنة السيرة أثناء المسار العادي للبحث اليومي عن « الحكم
الصادق » ولهذا السبب تمارس المقارنة بطريقة أفضل في الكتاب .

أما كتاب د . و . ب لويس المفديس اليكارسك فهجه لتقارن أكثر
مباشرة ووضوحاً ، إذ يختار لويس جيلا معيا من الروائيين ، ينس
إلى أربع ثقافات مختلفة ، ويخصص الاتعاق والاختلاف للملازمين
لهذا الحيل . ويدعى لويس أن موراي وكامو وسيلونه وفوكر وجرين
ومالرو يتزعمون إلى الاتصال « عبر أربع دول » وعبر انشق الشرق
والشق الغربي من الكرة الأرضية ، داخل نفس عالم الخطاب
الأدبي . إن هذه هو التعرف على جيل (ولقد أعل من شأن هذه
الرحلة في الدراسات المقارنة صرى بير في كتابه الأجيال الأدبية
١٩٤٨) من خلال استكشاف العالم الخيالي الذي خلقه هذا جيل
وبشكل بروس وجويس وتوماس مان - في رأي لويس - جيلا
« حيا » . فيما ينس للكتاب الستة إلى اتجاه أكثر إنسانية يشعه
اكتشاف معنى للحياة . وتنشأ الصعوبة في مفهوم أخيل من أن
المفهوم يبالغ في تقدير تاريخ الميلاد (هل بشر رامبو لدى ولد
١٨٥٤ بالآلة في هذا العصر) وعصمه إلى تصنيف جامد قل بير .
سوى أنه مجرد ذريعة لضم مجموعة من الدراسات تحت علاف
واحد . ويمكن أن نلاحظ - في حالة لويس - تقطعي ضعف عن
وجه الخصوص . أما الأولى فهي أن نقده ليس من النوع القاصع إلى
حد بعيد ، إذ تلتخص أكثر صفات موراي تيمرا في أنها « الحرب »
وثابتها الانقياس الخاطي والتأوين غير الدقيقة مما يزعزع الثقة في
معرفة لويس بالأدب الغربي . أما عن الإنجابات فإنه يقترح بعض
التعاملات المتسائلة من قيل احتفال تأثير مان على سيون
ويضاف إلى ما سبق أن الفترات التي تجمع بين الجسيات المختلفة
في الأدب لها أهمية قصوى ولا بد أن ينظر إلى البوهيمية والظبية على
أنها ظاهرتان عالميتان بكل وضوح . إن الموقف أوسع
وأوسع انتشاراً من الأساليب ، والانتشار السريع لمصرح البحث
بعض ذلك . ولقد كانت الدادية ، بصفة مميزة ، ثورة واسعة
الانتشار ، انصهرت بعد ذلك في ثورة أسلوبية أضيق نطاقاً من
الناحية القومية ، وهي المربالية الفرنسية . ومن الواضح أن التقاء
الفضول للشاشة أضيق دلالة وأقل وقفاً من التطابق العشري
لتواريخ الميلاد . هل يشكل الروائيون احدى الفرنسيون جيلا ؟ لقد
ولد بكيث ١٩٠٦ وسيمون ١٩١٣ - الستة نفسها التي ولد لها
كامو - ولم يولد بروتور إلا في ١٩٢٦ . فإذا كنا نعي « بأخيل » الحركة
الأدبية ، فلا بد من توصيخ ذلك .

وعلياً أن نخلق مناهج في البحث والمقارنة أكثر صرامة . ولكن
هذا النوع من البحث يتزع إلى الاندماج في شكل مهم من أشكال
الاجتماع الأدبي على وجه الخصوص . وقد يشذ هذا الفرع المعرفي
للفيد تنوعاً ما ، أشكالاً شتى ، ومن أشكائه الأساسية ما يبي مشا كل
الانتشار الأدبي والقراء ، ويعتمد على تحليل الأنظمة وتغييرات عو
التسويق . ويحصل معهد من معاهد جامعة بورديو ، يديره ريرث
إسكاريت (الذي انتقل إلى مجال علم الاجتماع الأدبي من الدراسات
الإنجليزية عن طريق الأدب المقارن) على إنجاز بعض الدراسات
المضمة في هذا الحقل ، وقد توصل إلى معلومات ملموسة بالعمل

لقد فت - إلى الآن - بفحص حاسب للدين ، من دهر حسابات عالم الأدب المقارن ، ولم أعمل ذلك بهدف مساحته ، ولكن لأصح طريق التوصل إلى مبرية أكثر إيجاز . ولم يؤكد الأدب المقارن - بعد - مكانته بمجده ، تحول رصده جميع . يستطيع أن يصرف حرية أكثر ويطلع اسم هدى ليعين به الأحيان المعترف بهم في هذا المجال . وهو جدير بهذه المكانة فقد ساعدت تصريحاته النظرية ، فضلاً عن ممارساته العملية ، على أن تجعل من هذا العلم علماً محترماً . وتتميز الممارسات العملية الإنجليزية النظرية بما أسهم به في سلسلة دراسات جامعة ما يرد في الأدب المقارن . ومجد في كتابه *صياغات المنهج* (١٩٦٧) بعض الدراسات التي تدور حول التعريف ، مثل «ما الواقعية» ، ودراسات تطبيقية مثل «دور كبحه وموتى ذلك» . وتعرض المجموعة قبول الحدود المتعسفة لتطابق الأدب المقارن ؟ فلا يتسع صدر ليعين هؤلاء الذين يستبعدون من الكتاب مقالاً في مقابلة «براك وروست» مثلاً . وبوصح الأسباب المؤدية إلى موضعه في كتابه انعكاسات . وقد أضاف إليه - لتأكيد موقفه - عنواناً فرعياً «مقالات في الأدب المقارن» .

ويقول

«نزع صبح الأدب المقارن إلى تركيز اهتمامه على العلاقات المتداخلة - الطفلية ، والحركات ، والقوى الفكرية التي تجد نهايتها المنطقية في النسبة المبردة (١٩٧٧ -) - أكثر من تركيز اهتمامه على تأمل المرواح الفردية» (١٩٧٧)

ويضيف ليعين أن السبب في ذلك هو أن «التوير

الخاص» الذي يميز منظور عالم الأدب المقارن «يخرج من الطريقة التي ينظر بها إلى كل الآداب بوصفها عملية عقلية واحدة ، وكلاً متواتراً ومترابكاً ... وهناك عبرات للأمل في أن الأدب المقارن يمكن أن يلقى الضوء على الجوانب الحالية والشكبة لحرفة الأدب وأساليب وبيئاته ، ولا شك في هذا صرح به «الشكل الواحد» الذي يستطيع أن يثبت نفوذ المدخل المقارن - كشكل من أشكال البقاء الأدبي - هو المحاولة المسعفة لكشف جوهر من الكثرة ولابد من يتضح من التحليل النهائي أن الشكل العنصري للأدب نفسه - رد ما تدركه من خلال عملياته «ديناميكية» وشكليات - خاصة بها - هو انحصار من أي كانت فرد ، وتؤكد حسب في ذلك - أي موضوع أدبي مدرج بوجوده في شبكة من العلاقات . ويتبع المدخل الذي يسعى إلى كشف الوسائل التي يلجأ إليها «التيار» ليجدد نفسه . ويؤثر بقاء الضوء على تحولات النيات وبيئاتها . يهدف هذا المدخل على تحقيق توعية مستسوية : فالمدخل المقارن أداة وليس فرع من الفقه الأدبي . كما أنه ليس «أداة» على عكس «أداة» أكسفورد للأدب الإنجليزي الذي لا ينادي دليل يمكنه لأهل جاذبة

ولاشيخ الدراسات التطبيقية التي قام بها ليعين التوجهات التي آثارها تصريحاته النظرية التي تمثل النموذج المثالي لعلم الأدب المقارن

حول الرواية والجمهور القارئ . ولكن لستكارييت نفسه على رأس المعترفين بأن هذا النشاط هو - في أفضل صوره - مجرد علم مساعد لدراسات الأدبية . ويمارس لوسيان جولدمان وروالان يارت مدحاً «كثير نظرية» وإد يرى رولان يارت أن الوحدة في الأدب الكلاسيكي قد حل محلها جماع من أشكال الكتابة الحديثة ، وأن هذا الانقسام يشاكل أزمة التاريخ نفسه . ذلك أن اللغة أساسية في الأدب ، كما أن لغة الأدب تعكس العصر : «ومن الواضح أن الكتابة الكلاسيكية كانت كتابة طبقة» ، كما يقول يارت بإيجاز في كتابه «حداثة العصر للكتابة» (١٩٦٥) ، «جولدمان الذي يركز على رويته بشكل حصص يرى علاقة حديه نشأ بين رويته وإحصاه حتى يكتب من أحلي ، فالروية رد فعل ديناميكي لظروف متأخرة . وعلى معنى - دون أن يصبح مجرد مشور يعبر عن العصر - (كما أضحى روسكي في «رواية مازو المعانول» Les Conquérants وهكذا تميز التوتر روايات مازو عميقاً . ويتصاهر الشد والخلد بين المتغيرات على نحو متوازن . في أفضل أعماله ويستطيع جولدمان بذلك وبأمانة أخرى أن يصل إلى مدا . ويلقى الضوء على هذه الأبعاد الأدبية

والاستطيع أن يقول نفس الأمر - على أية حال - عن المدخل الاجتماعي الذي يستخدم مناهج مقارنة أهم ، كما يهاجر في كتابه «يونيواد الأدب وصورة الإنسان» (١٩٥٧) ويمثل تطبيق لتقديس الاجتماعية - السياسية على الأدب التحليل فقه المنهج المتروك وقد لا يكون في ذلك مأخذ . فقد كان تأثير المفاهيم المتأخرية و«ميتروجيا السياسية على الأدب ملموساً» إلى كبرجاة الانسحاب سوى مستصحب بإعمال آثاره

و تتبع منه من جهاض يسير لينته . أو نقض الام الذي يركه «دينك على إيهوت» أو تأثير .. من على دريو دي لاوشيل . أو لا يصح لدى تركه شخصية «در جوست على مازو كل ذلك معنى من معنى الدرس الأدبي . ولكن أن نطلق نصيحت مثل «مبي» و «يسري» على ظهور ذببة تتحاورها معنى مختلف تماماً . قد يكون مسرح الميث وحياً في نفسه وهو صوبه . ولكن التاريخ الأدبي قد أثبت أن الطرائق المعاصرة في الحكم على الأعمال الفنية قد تعدو غير ملائمة مع مر زمان . ولذلك محالف ضد الفرو السام عسر . فلا نجد في الانتقاد استيعاب للفائض والردائل الشائعة ، مقولة مسرعة . فغير أصح ما يربح . بوصفه كاتب مسرح كوميدى «تحدث فإن ما قد يحدث د ذهب إلى أن يسر مثل حيرة ...» . «لأن لا يسميه زيار سيمه محبة . يقحم هذا المنهج متغيره ذببة ما كثر ما يجب . حيث يجب قلقي . معنى إلى ما حد و ...» . سيمه «مدعه وثقة» حله «الموضوع» relevances له «وقد أوفقت هذه المدعه سارتر في صبح جعله بعد أن هويع غير دى ناد . لأن وجود عمله للكروية comparison كانت وجهة برحوارية إن جهاض المقارنات تهاجرة مثل «سوخ من تعد . حل طاق مصادر ، يؤدى به إلى الارلاق في «ساربن احصارى الزائف

أورباخ « من أي شيء يشبه تاريخ الواقعة الأوروبية » إلى الاسترشاد بعدد ضئيل من الملاحظات ، كان يجتريها على سلسلة من النصوص . وإذا ما أدركت الملاحظات إدراكاً صحيحاً فلا بد من ظهورها في أي نص واقعي يُختار لاختبارها عشوائياً ، أو - بعبارة أخرى - إذا صح القانون العام يصبح تحققه - بالتالي - في كل حالة فردية : ويصبح التطلع إلى نظرية للأدب في هذا القول كل الوصوح

ولا يشترك عدد كبير من النقاد في هذا التطلع . وورثروب فرأي بمثابة الاستثناء لهذه القاعدة . وقد لا يُعدُّ فرأي نفسه عالماً من علماء الأدب المقارن ، لكن كتابه تشریح النقد يمثل أفضل أنواع النقد المقارن ، إذ تمتد أمثلته عبر اتساع شاسع ، يضيء على الأشياء المعروفة بعداً جديداً ، كما يظهر من الملاحظة التالية .

« إن الرحلة الخيالية هي الشكل الوحيد بين القصص التخيلية التي لا تستهلك . وقد استخدم هذا القصص في شكل قصة ذات مغزى أعمالي في القصيدة الموسوعية ، التي تعبر التحقق النهائي لهذا النوع ، وهي كوميديا دانتي » .^(١٦)

(ولكن لا عربة في أن يكون مولوي لهيكيت مثالا آخر هذا النوع) . ومما كان تصورنا لمههوم النظرية فإن كتاب فرأي « نظرية للأدب » ، في حين أن كتاب ويلك ووارين ليس كذلك (« مدخل إلى نظرية النقد الأدبي وممارسته » قد يكون عنواناً أكثر ملاءمة للكتاب كما يترجم الكتابان ضمناً في مقدمتهما) . وقد حاول وارين س . بوث^(١٧) - في نطاق أضيق - أن يرسم « على خطابة الرواية » معتمداً على مجموعة من الأمثلة متنوعة إلى حد يشبه الإعجاب ، ومما له دلالة أن الكتاب كان - في الأصل - عملاً من أعمال البحث المقارن التقليدي : رسالة ذكرواه حول تريسثام شاندي ومن سبغها في أسلوب « الراوي الواعي » في القصص . وكذلك يمكن القول إن الأدب المقارن إذا ما مارسه شخص ذو قدرات كبيرة يصبح أداة تنصلي إلى الأدب العام

ومن الغلط التي آثارها وورثروب فرأي أن السمحات النقدية تسير في ركاب حركات التجديد الإبداعية مثل الزميرية . وحير « يمثل ذلك كتاب قلعة اكسل لإدموند ويلسن^(١٨) ، وهو عبارة عن دراسة كلاسيكية لزلزال أدبي عالمي مارلنا شعر بآثاره إلى يوم . ويمكن أن نذكر دراسة أخرى تنتمي إلى حفل الأدب المقارن ، دون أن يكون المؤلف قصد ذلك بالضرورة ، وهي العدايب الرومانسي لماريو بـ - - - الذي « يتبع التقاليد الأدبية للقصة الخفية والاستمتاع المبهشمير بالرحب والإعجاب الشاذ بالجرية » (إدموند ويلسون) . وانتقل برازمن كرسى الدراسات الإيطالية في مانسستر إلى كرسى الأدب الإنجليزي في روما ، وتكاد تكون مراجعته محصورة في المصادر الإنجليزية والعربية والإيطالية . ومما يكن من أمر كتابه يمثل نوع الدراسات المقارنة الواضح إلى الاندماج في تاريخ الأفكار ومن الأمثلة المهمة لهذا النوع كتاب بول هارار العقل الأوروبي The European Mind^(١٩) . وهذا الاتجاه أكثر شعبية في الدراسات المقارنة الأوروبية منه في الدراسات المقارنة الأنجلو - أمريكية كما يتوقع المرء ، فالدراسات المقارنة الأنجلو - أمريكية تشر

وتسم طريفته الخاصة بالهدين والتحضر ، وإن لم يخل الأمر من المراتق ، خصوصاً مرقق المواد ، ربما يقع اللوم على الحاجة إلى التسلية في المحاضرة أو في المقال أحياناً . يضاف إلى ذلك بعض الكتب - للمفاتيح التي يتكرر ظهورها . وقد لا يكون هذا حياً في ذاته ، ولكنه يجعل للزم يشك في أن يقين له ثرائه الخاصة كأي فرد آخر . إنه معرم بالدين جاموا بعد جويس ، وكان دوقه بأقل في سنة ١٩٤٠ . وهذا لا يمنعنا من الإعجاب بلمحات تكس في لب الأدب المقارن مثل الفتة التالية :

« كان الآخرون يستعملون مصم [الفرسين] للبادي وظواهر الرق في حين كانت الفصول الأكثر صلابة لمحاول أن تهرب من جمود التقاليد الخاصة بهم »

وكان يقين يتبع - مثله مثل ليميس (ولن نجد سويست فدا في ذكالة إذا فكرنا في بليث) - مجموعة خاصة في تلمس مواضع التناقص لديهم .

وهو يظهر في أفضل صوره في دراسة مستفيضة ، مثل بوابات هورن^(٢٠) . ويتعاضى هذا الكتاب التعصب عن طريق إرساء أساس صلب في أدب واحد . ويمثل هذا الكتاب أفضل نصيح للرواية الواقعية الفرنسية ذلك لأن الفصول التي تتناول الكتاب الأفراد تحيط بها فصول تبرز الدلالة العامة هؤلاء الكتاب ولم يكن بوسع أحد سوى باحث في الأدب المقارن أن يكتب مثلها . والنظرية التي يتبناها ليفين - ويطبقها على كتبه الخمس - هي أن الأدب نفسه مؤسسة ، وأن الرواية الواقعية هي « مظهر من مظاهر المجتمع البرجوازي » ، ونقد له وإنجاز من إنجازاته ، ويحد من اتحاده العظيمة في أن ، ونرى مع يقين - كما نرى مع جولدمان - أن أشكال الفن ذات صلة ما بسوق التغيير الاجتماعي ، مما يجعل العالم « قرية كلية » ، من خلال إنتاج تشابهات بين مجتمع وآخر . فقد وضعت الرواية الواقعية - التي كانت تتمتع بالحرية والانتماء النسبي عن المجتمع - مرآة أمام مجتمع الطبقة الوسطى . ومما أن الصورة لم تكن مشرفة فإنها أصبحت أداة فرضت عليه التغيير . إن المجتمعات الشمولية لا تقبل سوى المناهقين لا انتقاد ، ومن المفارقة أن هؤلاء النقاد هم الذين بشرلونها .

ويتزع الأدب المقارن في أفضل أشكاله - مثل النماذج التي سبق ذكرها - إلى أن يلدوب في الأدب العام . وينطبق ذلك على كلاسيكيات هذا العلم ، من مثل كتاب أورباخ^(٢١) « الحكاية Mimesis على وجه الدقة . ويلعب أورباخ - على أساس تحليل دقيق لعدد ضئيل من النصوص - إلى أن محاكاة الواقع اليومي في الأدب العربي صيغت في أسلوب كوميدي ، بينما ظل الأسلوب الرفيع حكراً على الأفكار والأحاسيس . ويقول إن إنجاز بلزك وستندال يمكن في إدخال « الجداد » في الوجودية وه المساوي « في الواقعية . ومما له دلالة أن أورباخ - مثله مثل شتير - تحول من فئة اللغة الرومانسي إلى الدراسات الأدبية ، مما مكّنها من نجس مدخل لتاريخ الأدبي الذي تبناه الرواد الفرنسيون . وقد أدى هروب

الكتاب منها حديثاً من مناهج الأدب المقارن يعرف باسم Stoffgeschichte (تاريخ المادة الأدبية)

ويتبع هذا الكتاب تحولات يولييس من هوميروس إلى جويس ويولييس - طبقاً لستافورد - شخصية قابلة للتكيف : من بعض الأحياء «يدو الأمر كأن البطل يفرض شخصيته على المؤلف» ودون بعض الأحياء يشكل المؤلف المخطوط العريضة التقليدية للبطل إلى أن يصح شيئا به - ولا يدعي ستافورد أنه قادر على تحديد كيف ولماذا تتسبب شخصية في توليد «طاقة يتبادل نشاطها» ويتقدمها المؤلف والبطل ، ولكنه يعتقد أن نظرية بويج في الأبيد العليا قد تقدم تفسيرا لهذه الظاهرة ، ولو تابع هذه النقطة ربما توصل إلى شيء شائق .

ولفت جون هولوى الأنظار في كتابه توسيع الآفاق في الشعر

الإنجليزي (1966) Widening Horizons in English Verse

إلى الاتصال الذي غالبا ما يكون مشترا بين تأثير العريب اللغوي والمحل ، في الملقى الشعرى ، قد تعرض الشعر الإنجليزي لقوى متعددة ، في لحظات مختلفة من تاريخه . ومن هذه القوى الكلتية والسكسونية والاسكندنافية والإسلامية والمندية والمصرية وحضارات الشرق الأقصى . واهتمام هولوى اهتمام عالم الأدب المقارن بالأزمة كلها ، وهو اهتمام يحاول أن يفهم الطبيعة العامة للثقافة الأدبية والإبداع العنى واستمرارها على فترات ممتدة من الزمان .

ويشير ليون ايبل Leon Edel نقطة بسيطة ولكنها محورية في كتابه الرواية الفلسفية الحديثة (1964) ، وهي أن روايات القرن التاسع عشر كانت

تكتشف العالم الخارجى ، أما الرواية الحديثة فقد ركزت على العالم الداخلى للوعى . ويبدو موضوع كتاب موريس بيبه Maurice Beebe - الأبراج العاجية والبنائى

للقصص Ivory Towers and Sacred Fountains حول نمط من أنماط الرواية هو نمط صورة الفنان الذاتية . ويبنى بيبه نصوه على المزاج العنى والعملية الإبداعية والعلاقة بين الفنان والمجتمع . وذلك من خلال تأمل الفنان لأنفسهم . ويجمع بيبه في معالجه المقولة الأولى والأخيرة - ويلهب إلى أن الفنان يشبه النفس الدبوى الذى يأخذ دوره مأخذ الحد ، ويجعل بعد حين من أجل ذلك

ولكن بيبه - مثله مثل أى شخص آخر - لا يستطيع أن يفسر ما الذى يجعل من الفنان فنانا . ومع ذلك فإنه يحقق - شأنه في ذلك شأن المؤلفين الآخرين الذين ذكرهم - هدف الأدب المقارن الذى حدده هارى ليفي في كتابه انعكاسات والذى يحذر ذكره بالرهف من انتقاله . وهو أن هدف الأدب المقارن يكمن في أن يقاوم امره إقليسيه النظرية . وأن يصل إلى نظرة أكثر موضوعية لما يعرفه . من خلال مقارنات ذات دلالة ، مما يستطيع أن يعرفه .

4 يستطيع عالم الأدب المقارن أن يجابه الاعتراضات التى تنهيه بأنه يمارس كثيراً من الأحكام لا يتقن أيا منها ، بالقول إنه يهتم بالبيات الثائرة . وقد يستطيع الأدب المقارن - وهو أكثر المناهج

تنوع من التعمد تجاه تناول التركيزى الايديولوجى الذى قد يعالج الأعمال التحليلية بانصرقة نفسها لتقن تعالج بها المصح وانشرات ، ويجمع ملا تعبير بين الكتاب الباورين والكتاب الثانويين بوصفهم - جميعا - تجليات لروح العصر . غير أن مثل هذه الأبحاث في تاريخ الأفكار إذا ما قام بها علماء يتمتعون بحساسية خاصة ، مثل براز أو هارار ، قد تضىء الحركات الأدبية من الداخل ، أو تكتشف من أجيال الكتاب من خلال كشف الأفكار التى توحيها ، وإن كان الكتاب غير واعى بها . ونحن ندين إلى ماريو براز بإدراك أن السادس - ماروكية (التلند بالتعذيب والتعذب) هى التى تشكل كثيرا من كتابات القرن التاسع عشر. ومن للنطق - بعد تأكيد هذه الحقيقة - أن نصف أن مثل هذه التحريات مفيدة ، ومنها تقدم - في بعض الأحيان - حواما قيمة كبيرة للدراسات الأدبية ، أكثر مما تكون قد تقوم بذاته

ومع ذلك هناك مجال واحد يتداخل فيه الأدب المقارن مع

تاريخ الأفكار بشكل واضح ، وهذا المجال هو فحص التشكيلات الكبرى مثل الكوميدي أو التراجيدي . ولم يحظ الكوميدي بنفس الاهتمام الذى حظى به التراجيدي . وحتى إذا حدث فإن الأمر يعالج على أنه جزء من الجدبة التراجيدية (في كتب مثل كتاب ج. ل. سناين الكوميديا القديمة - (1962) The Dark Comedy و J. L. Styron's أو كتاب

ولتر كير التراجيديا والكوميديا - (1967) Tragedy & Comedy و Walter Kerr وترع دراسات التشكيل التراجيدي إلى النظر إليه على أنه عنصر من عناصر

نوعى أكثر منه مجرد نوع أدبى ، كما يحدث في كتاب موراي كنيجر Murray Krieger, The Tragic Vision (1966) أو ريمون ولتر التراجيديا الحديثة (1966) Modern Tragedy

ويحتل راس القائمة كتاب جورج شنيور موت التراجيديا الذى ينتهى إلى «أن الاحتمال ضئيل جدا في أن يكون أمام المسرح التراجيدي أى مستقبل أو حياة جديدة» . ويحاول بأن كوت Jan Kott في كتابه للثير شكبير معاصرنا (1964) - كما يدل العنوان - أن يربط بين الكاتب المسرحى العظيم وعصر

بالمسكرات واحكام الدكتاتوريين بين الملوك لير ونهاية اللعبة ونستلهم كل هذه الدراسات مناهج الأدب المقارن بدرجات متفاوتة متباينة مدهم تتجاوز ، وتنسج إلى مجال للتصكير السياسى والاجتماعى أو الفلسفة الوجودية ، أكثر مما تنسج إلى نقد الأدب الصرف

وأحب أن أنهى هذا للنسج المختصر بالنظر إلى بعض الأمثلة المعاصرة للأدب المقارن «المخالص» . وليست هذه الأمثلة - بانصرورة - أفضل ما في الحقل ولكنها تمثله تمثيلا دقيقا . ويمكن أن نذكر عن سبيل المثال كتاب و. ب. ستافورد

W. B. Stanford قيمة يولييس (1954) The Ulysses Theme (1954) . ونستخدم هذا

جودو Godot ، شريكه الذي اختفى طويلا ، والذي سيعده عودته من الإفلاس والعار . ومادونا لا تملك أى دليل على وجود تأثير في هذه الحالة فإن الانتقال من الصعيد التجاري إلى الصعيد الوجودي لابد أن يكون محط اهتمام وتركيز

تلك هي بعض الأشياء التي يستطيع الأدب المقدون أن يحرقها ولكن ما الأشياء التي لا أمل في إيجادها ؟ لا يستطيع أن يوقع تكشف النصوص على نحو دقيق ، سوى بعملية مقارنة بين الترجمة والأصل . والبحث للمقارن لا يحل عرصى . إن الخصوصية والسكون الداخلي . حيث يبدو عمل أدبي حول نحو . قد . ب . في تناول عالم الأدب للمقارن بوصفه عالما في الأدب .

(Frederic Will) هذا الفرع المعرف يتداخل تداخلا كبيرا مع تاريخ الأفكار . ويتم اهتماما بالتحركات والتبنيات وهي الأبعاد التي تتجاوز حدود العمل الأدبي . إنه لا يتجاهل فرد يفعل الأدبي . ولكنه ينظر إليه على أنه نتاج سياق ثقافي ، سياق قد يتسع ويضيق علمته . ولكنه - دائما - سياق حيالي أكثر منه سياق أيديولوجي أو اجتماعي . وبالرغم من أن المصيح شكوي كارد ليمه في إرساء أسس واسعة من الوثائق حول عتبه لأدب مقدون الوصيين أخطأوا عندما ارتفقوا - من خلال اعتقادهم في التسلسل الزمني والتران ومرار الزمن - إلى الأمل المستحيل في معرفة شحنة محتملة الحدوث . ولا يستطيع تجاهل التسلسل الزمني بالضعف . ولكن إذا ما أعادنا هذا التسلسل تعوننا بعض التفصيلات الدالة على الرموز والمكان وبعض الاختلافات المهمة . ويمكن أن نقول - بصورة تقريبية - يجب أن يكون الاهتمام الرئيسي للأدب المقدون سيكروب (متراما) وليس دياكروبيا (متافيا) بشكلها وليس نرجس . ويجب أن يركز على المستقر والمتوتر . أي على مخزونات مشتركة ناتجة من مصادر مختلفة . وخلاصة القول إن الأدب المقدون هو فرع الدراسة الأدبية الذي يعنى بالبيئات الجوهرية الكامنة وراء العوالم الأدبية في كل زمان ومكان ، وهكذا فهو يعنى بكل ما هو عالمي في أي مدارة أدبية خاصة . ولذلك فليس هناك ما يحدد - نظريا - امتداد مجال البحث فيه . إذ تقع جميع الآداب في كل النعات وعلاقاتها بعضها ببعض وبعضها الآخر داخل جوارحه . به يشد أن يكون بعدا من أبعاد النقد الأدبي . هدفه النهائي أن يلقى بوحا من النصوص على ما أسماه جودوتش وتلك الملوثات ذات الأشكال المتعددة والتعقيد المعمر التي صممتها الأفعال الفنية . ذلك لأنه حتى الأشكال والألوان لا تكتسب دلالتها إلا في سياقات ثقافية . إن الأدب المقدون يعالج العلاقات المتعددة الخواص بين العمل والسياق . محاولا اسير في طريق وسط بين الشكيلة المتصفة من جانب والتاريخية لجانب من جانب آخر . وقد قال ت . من إليوت « إن المقارنة والتحليل أدوات الناقد » . ولا يسمي أن تتجاهل المقارنة عندما يعطى التحليل حقه

استخدامها كل من دوميه Daumier ومسام الكارتون وسويت الكاتب الساحر ، ولاحظ كالفن إيفر Calvin Evans^(٢١) أن روبرت جريبه يستعمل بعض تقنيات السبيل في سرد إحدى رواياته وأخيرا يستطيع الناقد أن يستعمل بعض المصطلحات المأخوذة عن فن آخر كمصطلح قديم ، مثل staffage أو zooming (قد يقال إن ظروب يستخدم أسلوب « الزوم » عند وصفه قصر تيترا في بداية قصته هيرودياس ، ولأنك أن الفنون المختلفة تؤثر بعضها في البعض بشكل مستمر مستمر . وقد استلهم ليزت Liszt ذاتي في تأليف موسيقاه ، وكان مالارميه وهاليرى مفتوحين بالعلة الخفية بين الرقص والشعر ، وتدين مسرحية بكيت « انتظار جودو » بالكثير للوريل وهاردي .

وبمثل التبادل المتشعب بين الأدب والأفكار محالا خامسا للبحث . ويتضح ذلك من مثال أو اثنين : يقترح جولدسمان أن يدرس تأثير الماركسية والفكر الوجودي على الكتابة الفرنسية ، وقد بين هوبكس أن رؤية بكيت لها تطوّر فتلد إلى ديكارت .

ولذلك للأدب المقدون أن يأمل في إلقاء الضوء على بعض الأشياء من خلال دراسة هذه الظواهر المتشعبة . وقد يستطيع مثلا أن يكشف عن بعض جوانب العملية الإبداعية ، خصوصا تلك التي تتعلق بتكوين العمل الفني وتلقيحه ، عن طريق اتصاله بأعمال أخرى . وقد أشار فولفيلن Wöelflin إلى أن كل صورة تدعى للصورة التي رسمت قبلها أكثر مما تدعى للطبيعة ، وهذا التصديق ما يكون على الأعمال الأدبية ، إذ لا يشأ شيء كبرمتها المدمر ، ولكنه يشأ من مجموعة من الكتب ، تشبه مكتبة بلا حوائط ، على حد قول مالرو . ويتحرك عالم الأدب المقدون بحرية داخل هذه المكتبة مفتوحا على الفنان الذي يدور به ، أو الحركة التي يعنى بها

ويستطيع الأدب المقدون - ثانيا - أن يلقى الضوء على الأدب بوصفه مؤسسة ، لا (كما فعل تين) كنتائج للجنس والوسط والملاحظة بل بوصفه مؤسسة قائمة في ذاتها تطوى على مجموعة من الإجراءات والممارسات المتطورة الخاصة بها ، والتي تستقل - إلى حد ما - عن بيئة اجتماعية معينة

ويستطيع المسح المقدون - ثالثا - أن يلقى الضوء على الأدب . بوصفه ظاهرة عالمية ، ويخبر ميلتون (على سبيل المثال) كاتب ملحمة من بين عدد من الكتاب اللصحيين الذين يعملون داخل هذا التراث . ويبحث المسح عن الأساق التي يمكن أن يتوصل إليها منظور أشمل ، دون الالتفات إلى صلات تاريخية واقعة . فقد تكون الموراة من المسرح الإليزابيثي والمسرح الكلاسيكي الصيني عملية مشفرة للغاية . وقد يلاحظ أنه في الوقت الذي ينتظر صعاليك بكيت جودو Godot ينتظر ميركاديه Mercadet رأسمالي بلزلك

المواضع

Edmund Wilson, *Axel's Castle: A Study in the Imaginative Literature of 1870-1930*, 1961, reprint, 1961 (۱۸)

Mario Praz, *The Romantic Agony*, 1933, reprint, 1960. (۱۹)

Paul Hazard, *The European Mind: The Critical Years 1680-1715*, (۲۰) Paris, 1964

Reuben A. Brower, «Seven Agamemnones», *On Translation*, New York, 1966, pp. 173-95. (۲۱)

(۲۲) النسخہ سے کتاب

George Steiner ed., *The Penguin Book of Modern Verse Translations*, 1966, pp. 32, 68, 102, 141, 267

(۲۳) پتلیں مہمون جود ترجمہ پتلیں قصیدہ روسبارڈ بانگشیر کی کتاب

Littérature Générale et Littérature Comparée: Essai d'Orientation, Paris, 1968, pp. 110-18.

(۲۴) دراسة ابرویر پانوفسکی (Erwin Panofsky) کی

Meaning in the Visual Arts. Papers in and on Art History, Garden City, N. Y., 1955, pp. 295-320.

Calvin Evans, «Cinematography and Robbe-Grillet's *Jessie*», (۲۵) *Nine Essays in Modern Literature*, Donald E. Stanford ed., Baton Rouge, 1965, pp. 117-28.

Frederic Will, «Comparative Literature and the Challenge of Modern Criticism», *Yearbook of Comparative and General Literature* IX, 1960, pp. 29-31 (۲۶)

A. Owen Aldridge ed., *Comparative Literature: Matter and Method*, London, 1969.

Henry Clifford, *Comparative Literature*, 1969

George Watson, *The Study of Literature*, 1969.

George Steiner, *Language and Silence*, 1967 pp. 27-8. (۲)

Donald Dérat, *The Listener*, 5 October, 1967. (4)

Ensemble, *Comparaison n'est pas Raison: La Crise de La Littérature Comparée*, Paris, 1963, pp. 101-3. (۵)

Comparative Literature: Method and Perspective, مقالہ ہری ریٹاک کی، Newton P. Stallknecht and Horst Frenz eds., Carbondale, 196 (۶)

Claude Pichon and André-M. Rousseau, *La Littérature Comparée*, Paris, 1967, p. 176. (۷)

David H. Meloni, «The Comparative in Comparative Literature», *Yearbook of Comparative and General Literature* III, 1954, pp. 13-20. (۸)

Marius-François Guyard, *Littérature Comparée*, Paris, 1961 (۹)

René Wellek and Austin Warren, *Theory of Literature*, 1963. (۱۰)

مقالہ جود ایل (Leon Edel) کی *Comparative Literature: Method and Perspective*. (۱۱)

Harry Levin, *Contexts of Criticism*, Cambridge, Mass., 1958. (۱۲)

Refractions, New York, 1966, pp. VIII, 113-115, 127-220, 345. (۱۳)

The Gates of Horn: A Study of Five French Realists, New York, 1963, p. 471. (۱۴)

Erich Auerbach, *Mimesis: The Representation of Reality in Western Literature*, New York, 1957, pp. 424, 484. (۱۵)

Northrop Frye, *Anatomy of Criticism: Four Essays*, Princeton, 1967, p. 97. (۱۶)

Wayne C. Booth, *The Rhetoric of Fiction*, Chicago & London, 1961 (۱۷)

ترجمہ: تجلّاء الحیدر



إشكالية الأدب المقارن

كمال أبو ديب

١ -

لقد لا يكون بين حصول المعرفة وحقل تعرض لما تعرض له الأدب المقارن من الإشكاليات في دقة تسميته ، وسلامة تحديد مجاله ، وغاياته ، ومناهج البحث التي يستخدمها ، وإذا كانت المراحل الأولى من تبلور أي حقل معرفي قد تتميز بهذه الدرجة من الغموض والسهولة ، فإن الأدب المقارن لا يتميز بذلك في مراحله الأولى فقط . بل إنه ما يزال يتعرض على دأرس بعد آخر أن يعيد تناول هذه الجوانب منه . ويسمى إلى جملتها

لقد وجد ريبية ويلك (Welck) بأحد أعلام هذا الحقل ، نفسه مضطراً في رسم حديث نسب إلى وصف «الأزمة طويلة المدى» التي يعاني منها الأدب المقارن . وإلى الدعوة إلى «إعادة توجيها»^(١) وفي رسم أكثر قرباً . وجد ألريش فايشتاين (Weisstein) نفسه يخصص قسمًا من دراسة له المناقشة هذه الجوانب الإشكالية من الأدب المقارن^(٢) . بل إن كاتباً آخر يكتب في عام ١٩٧٨ ليجد نفسه في هذا الموضع بالذات . على الرغم من أنه يعلن أن الأدب المقارن . على صعيد تطبيقي . قد تبلور وأصبح محددًا . «واضح المعالم . ومتجهًا»^(٣)

١ - ١

المقارن . كما كان قد نجس في إبحاراته الدراسية حتى ذلك الوقت ، متحدثًا عن الأزمة طويلة المدى التي يعاني منها هذا الحقل المعرفي وقد حدد ويلك ملامح ثلاثة تمثل في نظره أعراض هذه الأزمة تحديد مصطلح لكل من موضوع الدراسة ومهج البحث ، تصور آلي (ميكانيكلي) للنتاج والتأثيرات ، وصنوع عن دواهي القومية الثقافية ودعا إلى تغيير جذري وإعادة توجه عن هذه المستويات الثلاثة جميعًا^(٤)

وإذا كانت هذه الاعتراضات تلتقي مع ما أنوي أن أطرحه الآن . فإن نقطة رابعة يمر بها ويلك مرورًا عابرًا ، دون أن يسد غاها هي . سأنعدها موقعا أكثر صرامة ، وأنسب إليها قدرًا أكبر من الأهمية والنقطة للمبة هي مصطلح ذاته ، والعلاقة بين وبين

لن نحاول في هذه تساؤلات أن نبحث الخوص في هذا المصطلح من المصعب ، بل إن عرصي هو ، على النقيض من ذلك تمامًا ، دفع الإشكاليات إلى بُعد حدودها الممكنة نظريًا . وإبراز التناقضات المتضمنة في هذا حقل معرفي إلى درجتها القصوى . لأننا عن طريق ذلك فقط نستطيع أن نأمل أن نحتر على البحث عن صيغة أفضل . ومناهج أكثر دقة . وحسن أكثر عمائر . واستملالية . وتناسقًا وأكثر استيعامًا . في الوقت نفسه . مع معطيات الحقول المعرفة الأخرى التي ترتبط به بسبب أو بآخر

١ - ٢

المجد ريبه ويلك في معالته وأزمة لأدب المقارن . التي ظهرت للمرء الأولى في كتاب عام ١٩٦٣ موقعا هدا صرامة من الأدب

الحقل المعرفى الذى يخصصه

وهل الفرق بين علم اللغة أو (علم مقارنة اللغات) وبين اللغة المقارنة
فرق حقيقى ؟

هل هو فرق فى الصيغة اللغوية يمكن أن نأخذ على محمل
الجميع يدركون وجود حذف فى هذه الصيغة كما يقترح وبذلك
معلقاً على الصيغة Comparative Literature ؟

مبدئياً : نود أن أجيب عن هذا السؤال بانى : وسأحاول أن
أظهر أن الفرق بين الصيغتين ليس هامشياً ، بل إنه فرق عميق يلعب
به التنوع الاصطلاحي دوراً شائكاً فى تحديد طبيعة الحال الدراسى
الذى يقرص أن المصطلح يصمم فعلاً . وتبدو الصيغة هنا موارية
للعلاقة بين اللغة والمكر فى التصور الكلاسيكى والتصور الحديث
لها . فى الأول ، الفكر سابق على اللغة ، واللغة تشير إلى شيء
متشكل جاهر قائم قبلها وعمل معها ، وفى الثانى تلعب اللغة دوراً
أساسياً فى تشكيل الفكر وإعطائه تصوره للوجود . مثل هذا الأمر
يحدث فى انقضية موضع النقاش . فالمصطلح واللغة المقارنة لا يحسد
علماً قائماً بذاته . مشكلاً قليلاً . خصائص محددة تحديداً دقيقاً ، بل
يسهم فى إنتاج عالم يكسب خصائص تتحدد أصلاً بطبيعة المصطلح
ودلالات مكوناته الخربة والصيغة التى تتركب بها هذه المكونات

إذا كان افتراضى سليماً فى حالة مجال دراسى ذى تاريخ عريق
فى العلوم الإنسانية ، وله مناهج متطورة ، ودقيقة ، وواسعة الانتشار
علمياً . فإن هذا الافتراض سيكون أكثر سلامة فى حالة مجال دراسى
جديد نسبياً . غير واضح المعالم . مثل الدراسة المقارنة للآداب
وسيكولوجى الفرق فى طبيعة مجال الدراسة كما تتحدد باستخدام هذين
للمصطلحين مرقاً فالأمر جلياً

الآداب المقارن . فى صيغته العربية والفرنسية والإنجليزية . يصع
مركز التصور الدراسى فى المادة الأدبية نفسها . ولأنه يستحضر صيغة
المفرد . فإنه يخلق انطباعاً بترسخ المصطلح أو التحاسن . ويصبح المجال
يحمل بعد التركيب علاقات المشاهدة مباشرة بين عمل أدنى وعمل
أخر . أما نمطه المقارن فإنها بالضرورة تشير إلى ما يتسنى إلى أصلين
مختلفين يمكن أن يتم مقارنتهما ببعضها . إذ إن المقارنة بين شئٍ وبشئٍ
ماخضة . ومن هذا المنطلق نرى نظرية التأثير والتأثير باعتبارها جوهر
الآداب المقارن .

وبدأنا فى الأسئلة الكثيرة التى طرحها كثيرون حول موضوعات هذا
نمط من الدراسة وحدوده وحدوده العلمية
ومن الحلى أن دراسة التأثير تسمى فى التاريخ العلمى . لا إلى
تسمية التعدد للآداب من حيث هو أدب . وهى هذه الصيغة .
تسمى إلى . من صيغة بحث . لمبح . خادجى . فى الدراسة . أو
من يتركز أن تسمية المصطلح كغيره . وسأول النص فى علاقته
المقارنة . فميرى إياه عن صيغ أخرى يعنى بالفرجة الأولى هو
«سأول النص فى علاقته الداخلية» .

حين أعدد محالاً معيناً من محالات إنتاج النشاط الإنسانى ، وأميز
بعضاً من خصائصه التكوينية . فإننى أكون قد قمت بأولى الخطوات
التي تسمح فى النهاية بتطوير صيغ للدراسة دراسة علمية دقيقة
وما دام المجال الإنتاجى غير محدد فإنه لا يمكن أن يمتلك من شروط
التأثير والاستقلالية ما يحمله ظاهرة قابلة للتحليل والتصير (والعكس
صحيح) . هذا الحقل ، ليس تمة إمكانية الآلات لتطوير صيغ علمى .
يهم بدراسة جلوس القطط السوداء على السيارات البيضاء .
والسبب فى ذلك بسيط ، لكنه أساسى معرفياً : وهو أن أحداً ، حتى
الآن ، لم يقدم بوصف جلوس القطط السوداء على السيارات البيضاء
وصفاً يمكن لنوع هذا الجلوس تحييراً وانتظاماً (وقية معرفية) لجعل منه
ظاهرة قابلة للتحليل . ونسمح بتطوير علم مستقل لوصفه ودراسة
شروطه (جلوس القطط السوداء لا يختلف عن جلوس القطط
الخضراء . وكون هذا الجلوس على سيارات بيضاء لا يختلف عن
الجلوس على سيارات سوداء . وهكذا ..) . على العكس من
ذلك : قام عدد كبير من المراقبين والباحثين ، عبر التاريخ ، بوصف
اللغة ، مثلاً ، من حيث هى إنتاج إنسانى يمتلك من التأثير والانتظام
(والقيمة المعرفية) ما يسمح بشئٍ علم لدراسة خصائصه : أطلق عليه
مصطلح «علم اللغة» .

ولأن اللغة ظاهرة إنسانية كوية ، يمكن أن يرتبطاً (أكثر من كماله)
بدراسة اللغة

١ - دراسة اللغة الواحدتها اختيارها نظاماً معلقاً على نفسه لا علاقة له
بأنظمة لغوية أخرى

٢ - دراسة أكثر من لغة واحدة فى محاولة لكشف العلاقات الممكنة
بين الأنظمة اللغوية المختلفة

٣ - دراسة اللغة الواحدتها باعتبارها أحد الأنظمة الثرميرية
أو (السيمبائية) فى إطار الأنظمة الثرميرية الأخرى . ويمكن
تحديد العلاقات المشار إليها فى (٢) بأنها علاقات تشابه أو تضاد
أو محاور . وسأظهر بعد قليل أن مثل هذا التحديد يؤدي إلى
شئٍ مناهج محدده ومتميزة فى دراسة اللغات

يمكن أن نسمى الفرع المعرفى الذى يتطور بالطريقة (١) علم
لغة العربية ، فيما نسمى الفرع المعرفى الذى يتطور بالطريقة (٢) علم
اللغة أو اللغات ، ونسب الفرع الذى يتطور بالطريقة (٣) علم أنظمة
الرميز أو (العلاماتية) مثلاً . أما أن نسير الحقل المعرفى (٢) بمصطلح
مثل علم اللغة المقارن . فإن ذلك يشوبه مبهومى ، ونسب حدد
اصطلاحياً محسوب . إذ إن انظمه نفسه لا يكون مقارناً بئى معنى من
معنى . ليس هناك . مثلاً . فربما مقارنه ولاكيسياء مقارنه . وفى
بعض حالات يمكن أن يحدث عن علم مقارنة اللغات . ما نلدى
حدث حين أنشئ حديثاً من حقول دراسة اللغة . اللغة المقارنة ؟

وما يصبه هذا الانقلاب انه محور - سه لادب مقارن سعى
أن تسع أصلا من التعبير بين الظاهرة الأدبية وشروطها - ومن
ما هو خارجي على الظاهرة الأدبية وشروط دراسته أي أن
تحدد إدخال المفهوم الذي يلزمه الدراسات النوعية ، وهو مفهوم
الأدبية ، ليحل للمركز من دراسات الأدب المقارن

وإدخال هذا المفهوم في المركز ، يفتتح حقيقيا مسارا جديدا
للحقل عزل مجموعة من الإمكانيات البحثية وتضيق من نظرية عن
مجال الدراسة فيه . وهذه الإمكانيات هي كل ما يرتبط في مجال
الأدبية (extra-literary) ، أو يقع خارجها ، ومن ذلك :
والتأثير : صورة شعب في أدب شعب آخر ، شعور شعب
البحر لأهاليه لانتفى . أصلا بالأدبية من حدود
نحت لواء التاريخ الثقافي . وعلم الاجتماع الأدبي ودراسة
الأفكار . وبشكل مثل هذا تحول من موضوع دراسة
وعية ، لأنه يعني قلب تصورنا عن طبيعة الإنتاج الأدبي
عنه ، الأدب المقارن ، والانفصال من التفسير على امداد بالدراسة
« الأدب » إلى التركيز على صيغ الدراسة - علم

بهذه الصورة . أصبح هذا التصوري تعبيرا عن علاقه شديدة
بين نتائج لعوى قابل للدراسة هو الأدب . وعلى علم تحدثنا
التي تسمح بالقيام بهذه الدراسة هو علم الأدب ، والمناهج
الأدبي ، ذو وجود موضوعي مستقل عن شئ غير له . وهذا
الصورة يلمى التأكيد القائم على تنوع مادة بحوثنا وحرفها . أصبح
الأدب في كل خطوات وجوده هذا متاحا لتقبل للدراسة وهذه
الثقل هي قلة من الأدب المقارن إلى علم للأدب . أو ، بسبب
تجمع وويلك وآخرون « الأدب العام » (١) . وهي قلة تفتقر
مريدا من البحث لتحديد هذا العلم . ومكوناته . ومجالاته .
وغاياته ، ومناهج البحث فيه . أما كون المادة المدروسة تنتمي إلى

- ١ - لغات مختلفة .
- ٢ - مراحل تاريخية مختلفة حسب أدب اللغة الواحدة
- ٣ - مناطق جغرافية مختلفة
- ٤ - قوميات مختلفة

فإنه أمر ذو نتائج علمية خطيرة على صعيد محدد . هو صعيد
السلامة النظرية للنتائج التي تصل إليها أي أن الفرق بين مادة تنتمي
إلى لغة واحدة ومادة تنتمي إلى لغات متعددة هو فرق في طبيعة
الحرية أو الشمولية للنتائج بالدرجة الأولى . ونعود هذه النقطة إلى
تصور نتائج كربية في مقابل النتائج الموضوعية التي تصل إليها دراسة
للادة التي تنتمي إلى أدب لغة واحدة مثلا

وفي هذا المقطع . نلمح من دراسة لادب - سدهم به مشكلة
التأثير والتأثير والأنواع النوعية . والاستعلاء وخصه
أو الفرق ، التي تصدر عنها هذه المشكلة أصلا . كما نلمح .
دواعي تبليغ دون شك (مثل النزوع إلى تجاوز التعصبات القديمة
الفصيفة والوصوف إلى إساسة جديدة) لكنها خارجة على الأدب في
طبيعتها المنسوبة

كل مشكلة في النقد الأدبي هي مشكلة في الأدب المقارن أو
ساحة . في الأدب نفسه . هكذا يعبر نورثروب فري
Frye (٢) هي العلاقة الحسنة بين النقد وبين الأدب المقارن .
من جهة أخرى ، يرى نورمن فورستر (Forster) أن المقترح
لأدبي يسمى أن يكون ناقدا من أجل أن يكون مؤرخا (٣)

وإذا كان الأدب المقارن وثيق الصلة بتاريخ الأدب (٤)
ودراسة الآداب الموضوعية من جهة ، والنقد من جهة أخرى ،
فلا بد أن نحقق مناهجه لتطور مشابه للتطور الذي يحدث في النقد
الأدبي وتاريخ الأدب . ومن المدهش هنا أن التطورات الجذرية في
هذا القرن التي اشتقت مطلقاتها من النموذج اللغوي ، خصوصا
بعد تطور عمل الشكيبى الروس والبيويين لم تجد منعكسا لها بعد في
الدراسات المقارنة ، فإزال الأدب المقارن حتى الآن وجهها من
وجوه الدراسات التاريخية : فهو امتداد وتعميم لتاريخ الآداب
القومية المختلفة ، كما هو عند فان تيجم (٥) أو حلقة من حلقاتها ،
أو شرط من شروط اكتشافها ، وهو ، بهذه الصفات جميعا .
محصى ، لا يمتلك من القدير والاستقلالية والتناسق الداخلي ما يحسنه
طبيعة الحقل المعرفي للمكتمل . ولا شك أن هذه الطبيعة التاريخية له
استمرار تتمكك التاريخي الذي طغى في القرن الماضي ، وإلى أواسط
هذا القرن ، على دراسات الأدب العام والآداب الموضوعية
(القومية) والأدب المقارن ، بهذه الصورة ، يتنامى ويتحرك على
المحور التوالدي (diachronic) الذي تنامت عليه دراسة علم
اللغة قبل مريديان دوسوسير (Saussure) وتنامت عليه دراسة
الأسطورة قبل كلود ليفي - شتراوس (Lévi-Strauss) .
ودراسة الأدب قبل تطور الدراسات الشكلية والبيوية والسميائية
وإد كان الآن ثابعا أن الثورة المعينة في علم معابة اللغة والأسطورة
ودراستها ، تلك التي أدت إلى ظهور اللسانيات الحديثة
والأنثروبولوجيا البيوية ، لم تكن ممكنة إلا بتجاوز التصور التاريخي
للغة والأسطورة ، فإن من المشروعية بمكان أن يقدم أطروحة جديدة
تقول : إن تحقيق ثورة نوعية في دراسات الأدب المقارن مشروط
بإبحار هذا الانقلاب التصوري - المفهومي - في معابة الأدب
المقارن ، ونقله من حركته على المحور التوالدي لموضعه على المحور
الترمسي (synchronic) والاستناد في هذه الحركة إلى المعطيات
التي حققتها الدراسات الإنسانية الأخرى بانحياز النموذج اللغوي مثالا
لها في التحليل والوصف والتفسير

وأول ما يصبه هذا الانقلاب للمفهوم هو أن تصور الأدب
نظاما من العلاقات ، نظاما يمتلك تناسقه الداخلي ويوجد في لحظة
زمنية واحدة غير المكان ، ويتربسب في مجموع من الشرائع التراسمية
التي تنامي بعضها الكلية . لا من حيث هي جزيئات منفصلة تاريخيا
سياقها الضيق . ويبقى علينا في هذه الحالة أن نقرر التفاوت في
مستويات هذا النظام الكلي . لكن هذه المشكلة النظرية تقع خارج
إطار البحث الحالي ، وتتطلب مريدا من الدراسات النظرية الدقيقة
لاكتفاء الإشكالية التي تنشأ من برورها

نفسه . ويفتح مثل هذا التصور آماداً جديدة للدراسة المقارنة للأدب تستحق الاكتناء وتطوير المناهج المقادرة على القيام به . وليس من غرضي هنا أن أتابع هذه الإمكانيات النظرية ، بل أن أشير إلى الانقلاب المفهومي نفسه الذي يجلبها ، وأن أؤكد ، بالتحديد ، العلاقات الثلاث التي يسمح باكتناها وضع الأدب على مستوى وجودي واحد ، وهي التشابه ، والتضاد ، والمحاورة .

وبشكل إدخال علاقة التضاد ، بشكل خاص ، ضمن مجال الدراسة تطوراً نظرياً مهماً ، ذلك أن الدراسة المقارنة عملت حتى الآن ضمن إطار التشابه ، فهي تنقضي التشابه القائم بين آداب لغات مختلفة ، وتبني عليه نتائج ذات طابع تاريخي . ويشتمل هذا الإصرار على دور تنقيضي للتشابه في إعطاء الأدب المقارن هويته حتى في أحدث الدراسات المعاصرة للموضوع : إن أريش فابستايير ، مثلاً يؤكد ، عام ١٩٧٣ ، أن غرض الدراسة المقارنة هو « اكتشاف تشابه » بين الآداب المدروسة ، ومن هنا فإن الدراسة لا يمكن أن تقود إلى النتائج التي يتوخاها هو منها إلا إذا تناولت موضوعات « ضمن الحضارة الواحدة » ... حيث يمكن للمرء أن يجد العناصر المشتركة لتقاليد واجبة أو غير واجبة في الفكر ، والشعر ، والفن (١١) . ويعكس هذا الإصرار على التشابه في المصطلح الذي يوصف به الأدب المقارن في بعض اللغات ، حيث يقصد به « تاريخ الأدب للتشابه أو التشبيهي » (١٢) . وقد يكون التركيز على التشابه سمة مميزة للعقل الإنساني في مراحل سابقة من الحضارة . أما إيمانوئيل الكانت وتأكيد جذريته في التصور الإنساني للوجود فهو سمة للحداثة . ومن الجليل أن الدراسات الكلاسيكية بانفت في تتبعها للتشابه حيث ميرت فصلاً فكرياً ولغوية عند على أساس من هذه العلاقة فقط (فالتشبيه ، والاستعارة ، والرمز ، بكل أبعادها اعتبرت ناعمة أصلاً من علاقة التشابه) . ولقد كان النقد العربي متميزاً ، جريئاً ، بسبب التركيز الذي قام به على علاقة التضاد (اعتبار الطباق أحد العناصر الخمسة للبديع عند ابن المعتز ، وأحد ثلاثة عناصر عند الأندلسي مثلاً) . لكن مفهوم الطباق ظل لفظياً بشكل عام ولم يتوسع إلا بصيغة جزئية ليشمل للمقابلة ، أحياناً ، على صعيد التعبير الجريئ ضمن البيت الشعري الواحد . أما بالمعنى الذي يستخدم به التضاد هنا فإنه يتسنى إلى كل ما يمكن أن يتدرج تحت تعبير الثنائيات الضمنية ، وكل مظاهر القابض الضمني الأخرى ، بدءاً من صعيد اللفظة أو الصورة المفردة ، وانتهاء بصعيد التصور الشامل الذي يرتكز عليه عمل أدبي تام ، والبنية اللغوية التي يتجسد بها .

هكذا يمكن أن يدرس في آداب مختلفة مكون أدبي واحد قد يُسَمَّى أصلاً على صعيد أدب لغة واحدة ، ويكون غرض الدراسة في النهاية الوصول إلى شعريات جديدة ، لا لشعر وحده ، بل للنثر أيضاً ، للرواية ، والقصة ، والمسرحية ، وللأجناس الأدبية الأخرى . كما يمكن ، من هذا المنظور ، طرح مفهوم البنية على صعيد الموضوع الشعري بحثاً عن هواجس أساسية في العناية الأدبية للوجود (١٣) . وسأقدم فيما يلي أربعة نماذج لما يمكن تحقيقه بمثل هذا التصور للدراسة المقارنة .

أشرت في فقرة سابقة إلى أن العلاقات بين الآداب التي يمكن تصورها على محور التزامني هي علاقات التشابه والتضاد والمحاورة وهذه العلاقات أساسية على مستوى تصوري إنساني عميق . وقد استحدثت في دراسة الأدب أو ظواهر أدبية محددة ، فقد استخدم عبد القاهر عرجاني التشابه والمحاورة والكتابة في تحليل الصورة الشعرية من جوانبها المتعددة (١٤) ، كما استخدم ياكوبس علاقي التشابه والمحاورة في تحليله لظاهرة الـ (aphasia) ، ثم نقل ذلك إلى المستوى الأدبي ليربين أعاطة أدبية تقوم على التشابه (الاستعارة) وأعاطة تقوم على التجاور (المجاز المرسل الذي علاقته غير للتشابه) . ثم حاول أن يصف الأساليب الأدبية المختلفة من هذا المنظور مجزئاً ، مثلاً ، بين الرمزية (الاستعارة) ، والواقعية (المجاز غير الاستعاري) (١٥)

إذا استخدم هذه العلاقات في تصور مجال الدراسة المقارنة للأدب ، يمكن أن نرى بوضوح أن معظم دراسات الأدب المقارن حتى الآن (والعربية من بشكل خاص) نشأت ضمن إطار المحاورة بمعناها المكاني والزمني ، هذه الدراسات تشبع موقع أدب من أدب آخر عن طريق المحاورة ، تنقضي عملية التأثير والتأثر بين النصوص في الوقت نفسه ، تعتمد في التحليل الموضوعي الذي تبني عليه الحكم بالتأثير أو التأثير على التكرار أو التشابه الجزئية . وبهذا التصور فهي ذات بعد تاريخي صرف يشبه نظرية الانتشار التأثيري في دراسة الأسطورة واللغة قبل لقي - شتراوس وموسير كما ذكر سابقاً .

ينقل مفهوم الدراسة المقارنة للآداب إلى المحور التزامني (Synchronistic) يمكن أن تصور الأدب (الآداب) نظاماً مطلقاً ذا مكونات ، تشكل علامات (signs) ، تنشأ عن دخولها في شبكة من العلاقات ، بنية كلية وتكون وظيفة الدراسة المقارنة تحليل هذا النظام واكتشاف مكوناته والعلاقات القائمة بها ، أولاً ، ثم ربطه بأنظمة سببانية أخرى ضمن الثقافة ، وبالنسبة الاقتصادية والاجتماعية والفكرية القائمة في المجتمع الواحد ، ثم في مجتمعات متعددة . ويحدث مثل هذه النقطة أيضاً ، فإن إمكانية نظرية مثيرة فبرز ، هي إمكانية وصف الأدب في إطار مفهوم موسير (اللغة / الكلام / langue / parole) (١٦) . حيث يمثل الأدب (أي النتاج اللغوي المحدد بهذه الصفة في عدد لا نهائي نظرياً من اللغات) اللغة ، ويمثل النص الأدبي المنتج ، ثم انتاج الأدبي ضمن اللغة أو القومية أو البنية الواحدة ، الكلام . وبهذا التصور ، تكون ثمة نقطة انطلاق أساسية يعتبر فيها الأدب (عام ٢) نظاماً نظرياً لا متحققاً يشق منه ، على مستوى التعميد وفي صيرورة الكلام ، النص الأدبي - النتاج الوصفي للتحقق عملاً ومتابعة هذا التصور ، يدعو حتماً أن العلاقات القائمة ضمن الأدب ليست من نمط واحد ، بل إنها لتتخذ الأشكال نفسها التي تتخذها العلاقات القائمة ضمن الثانية اللغة / الكلام مطبقة على علم اللغة

٩- علاقات التشابه والتضاد

في دراسة بالإحصائية لنظرية الصورة الشعرية عند عبد القاهر الجرجاني^(١٧)، حاولت أن أصح عمل الجرجاني ضمن نظام نقدي كلى توجد فيه، على مستوى تراسى، النظريات النقدية المعروفة اليوم في العالم. ورغم صعوبة مثل هذا العمل، وحظرة إهمال السعد التاريخي للظواهر المدروسة فيه، فقد أدى إلى نتيجتين مهمتين.

أولاهما تتعلق بتصور الاستعارة في النقد العربي والـ (metaphor) في النقد الغربي، ابتداء من أرسطو، وثانيتهما تتعلق بتصور طبيعة علاقات التشابه التي يمكن أن يكتسبها الشعر بين مكونات الوجود المختلفة، في هذين المزاين القديين.

أما النقطة الأولى فإنها تبرز أهمية تتبع علاقات التمايز والتضاد في الدراسات المقارنة، لأنها تجلو حقيقة أساسية، هي أن التصور النقدي الغربي للاستعارة ظل مضطرباً، منتقراً إلى الدقة والانسجام حتى بعد ظهور عمل ريتشارد ونظريته المعروفة في الاستعارة^(١٨). ذلك أن هذا التصور يخلط باستمرار بين قصتين: كون الاستعارة تقوم على التشابه، وعلى الإبدال اللغوي (substitution) من جهة، وكونها تشبيهاً مختزلاً من جهة أخرى، فهو من جهة يقول إن الاستعارة تقوم على التشابه والإبدال اللغوي (بمعنى أسد)، وانقصود (ريد)، ومن جهة أخرى يعتبر الصيغة المعروفة بالـ (copula) محدة للاستعارة: (ريد، أسد).

أما في النقد العربي، فقد حلت هذه الإشكالية في وقت مبكر جداً، ثم جاء الجرجاني ليحييها صيغة نظرية ماهرة تجعل التمييز بين «ريد أسد» وبين الاستعارة شرطاً أساسياً لإدراك طبيعة الاستعارة. لما دامت الاستعارة تقوم على الإبدال، فإن «زيد أسد» ليست استعارة، ومادامت الاستعارة تشأ أصلاً من درجة حادة من وعي التشابه بحيث يتوحد الطرفان فيها في الوعي، فيتم الإبدال اللغوي تجسداً لهذا التوحد الانفعالي-الخيالي، فإن «زيد أسد» ليست استعارة، لأن كلا الطرفين فيها حاضر في الوعي واللغة^(١٩).

إن مثل هذا العمل في التصميم من التصور الذي أطرحه للدراسات الأدبية للمقارنة - ومع أنني لن أتكهن هنا بقيمة النتائج التي يمكن أن يجرها، إذ إن هذه النتائج ترتبط بمشاور المعينة الذي يستعمله الدارس، فإن إحدى هذه النتائج تتعلق بالتصور الإنساني نفسه للوجود وللعمليات الفكرية، والظواهر اللغوية، وبسيادة السهبة المفقطة أو عدم سيادتها في الثقافة. لكن هذه النتائج لا علاقة لها بمفهوم التأثير والتأثير، أو بالأدعاء الشوقي القومي أو ما أسماه وبلك: نظام الأرصاد والديون بين الثقافات^(٢٠). أخيراً، لا تقوم هذه الدراسة على تتبع التكرار أو التشابه الجزئي بين الظواهر في الثقافات، بل تهتم بالمباينة والتمايز حتى يبرر أن، وتنصاًهما إلى بعد درجة ممكنة، واضحة المادة الأدبية على مستوى تراسى، دون أن تسمح للتفاوت الراسي على المحور التوالدي بإلغاء مشروعية المقارنة أو التقليل من جدواها.

أما الصفة الثانية، فقد أبرزت ظاهرة حبيقة الأهمية هي أن الجرجاني تصور علاقات التشابه للممكنة بين الأشياء من مظهر فقط: الأول يقع في الصفة نفسها، والثاني يقع في مقتضى للصفة وحكم لها. ومثل الأول القول «شعرها كالليل»، حيث يقع الشبه في الصفة نفسها: «السواد» الموجود فعلاً في كلا الشئين، أما مثل الثاني فهو القول «كلامها كالصل في الخلوة»، ذلك أن الخلوة التي توحد في الصل لا توجد في الكلام، إلا أن الشبه يقع في مقتضى خلوة الصل والكلام وحكم لها: هو ما تتركه في نفس المطلق من أثر^(٢١).

وقد أظهر تتبع النظريات النقدية الأوروبية أن هذا التصور لعلاقات التشابه جذري الأهمية في المدارس الأدبية المختلفة. وفي تاريخ الأدب وقد برر جلياً أن التصور الكلاسيكي يركز بصورة مطلقة تقريباً على التشابه التي تقع في الصفة نفسها، وأن الصورة الرومانسية، ثم الرمزية، انطلقتا جوهرياً من تتبع التشابه لافي الصفة نفسها، بل في حكم لها ومقتضى. ويمكن في الواقع وصف العلاقة بين الكلاسيكية والرمزية في إطار طبيعة الصورة الشعرية فيها، وطبيعة علاقات التشابه التي تنصها كل منها في الوجود. ومن هذا المنظور، بدا بجلاء أيضاً أن المدرسة التصويرية (Imagist) دعت بالتصور الكلاسيكي إلى فروته بحجة الصورة باستمرار إلى صورة فيزيائية، تقوم على علاقات مشابهة من النمط الأول، أي التشابه في الصفة ذاتها، فيما دعت الرمزية بالتصور الثاني إلى فروته ليصل، لدى بودلير أولاً، إلى مطربة الرسائل (Correspondances) التي تشكل جوهر التصور الرمزي للوجود^(٢٢).

بين النتائج المهمة التي تبرز هنا أفضلة تطرح نفسها بحدة، تتعلق لا بالعمل الأدبي فقط، بل بالوعي الثقافية العامة، أهمها: العوامل التي سمحت بتطور الرمزية في الفكر الأوروبي وسمت مثل هذا التطور في الفكر العربي، رغم أن الأسس التصويرية والنقدية كانت قد تجلت في هذا الفكر بشكل نظري متطور؟

قد جاءت النتائج التي عرضتها هنا في مقاطع قليلة حبيلة عمل يتعمق استد على سنوات عدة، وليس غرضي الآن أن أقيم أهميتها أو أن أنسب لها أهمية ما، لكنها في تصوري أكثر جذرية بكثير من النتائج التي تبرزها دراسات التأثير والتأثير التي سادت الأدب المقارن والتي ما تزال المضمون الوحيد للأدب المقارن في العالم العربي. فلا يبدو لي شيئاً عظيم الأهمية، في دراسة الأدب، أن أعرف أن في إس. إليوت أثر على الشعر العربي الحديث، لأن مثل هذه النتيجة ليست أدبية أو شعرية على الإطلاق، بل تنتمي إلى تاريخ العلاقات الحضارية والثقافية بشكل خاص. وليس ثمة شك بأن هذه العلاقات مهمة، لكن ما يمييها هو ما الذي يجعل عمل شاعر مثل إليوت قابلاً للتأثير أصلاً في الشعر العربي الحديث؟ المرحلة الزمنية التي تم فيها هذا التأثير؟ لماذا لم يحدث هذا التأثير عبر معرفة إليوت، ثم جاءت فترة محددة جداً بدأ فيها هذا التأثير واضحاً

عميقاً كيف عسر هذه الظاهرة تصيراً بنوياً ، أي ضمن السمة السياسية - الفكرية الثقافية العربية بين ١٩٤٠ - ١٩٨٠ م. وعبر عرف ذلك ، فإن سأسبه إلى مكانه من التاريخ الثقافي ، وأحارر اكتشاف الكل التي تخيلني بها هذه المعرفة في دراسة شعرية ومكوباتها في الكتابة العربية المعاصرة أي أي أسأل هذه المعرفة إلى معرفة أدبية قبل أن نستطيع نعلها في إطار الدراسة المقارنة للأدب . واستخدامها في وصف لبنة الثقافة العربية وتطورها الداخلي . نمة حبيب نسير يحمل أهمية المعرفة التي أصلها في داتها هاشية ، (أنفسد معرفة أن إيوت مثلاً أثر في الشعر العربي الحديث) . إن التأثير ثقافي ، والأدبي ، هو قطعاً ، جزء من تأثير سيوي كلي تخارسه ثقافة على ثقافة . وهذا يلحق لا يمكن أن يدرس معزولاً ، أولاً ، ومعرفة لحصيل حاصل ، ثانياً . ذلك أن التأثير الثقافي متوقع في الشروط التي بها تأثير حصاري عام . وقبلة معرني بأن إيوت أثر على الشعر العربي الحديث محدودة جد مادمت أعرف أصلاً أن الحصار العربية أثرت على الحصار العربية تأثيراً شاملاً . المعرفة الأدبية هنا تصبح حصيلاً لحاصل . وإست لها من قيمة إلا في سياق شوقي يقول إن الأدب هو أقل ما يمكن أن يؤثر عليه ، لأنه أكثر الأشياء خصوصية ناسبة لأمة من الأمم . ومثل هذا ، منطق ، المصنق ليس بدى أهمية فعبة في معابة الثقافات . ولا بشكل التودج للمعروف لتأثير الثقافة اليونانية على ثقافة العربية . حيث برز التأثير في الفكر والعلم والمعموم أكثر مما برز في الشعر . مثلاً ، حجة مقلدة في هذا السياق لأكثر من سبب . ولها أنا حتى الآن لا نملك من الدراسات ما يكفي لتقرير حدوث مثل هذا التأثير في الأدب لمع فيه ، وثانيها أن لشروط تاريخية لى تم فيها التأثير اليوناني شروط موضوعية ولا نملك بالتالي القدرة على الاستحاب على تاريخ العلاقات الثقافية بين الأمم في كل زمان ومكان

في د.استه تركيب الحكاية الخرافية . قام فلاديمير بروب (١٨٩١ - ١٩٦٢) بعمل منهجي مشير^(١٢) ، قد اختار مائة حكاية وحللها في ضوء مفهوم دقيق للسمة . محددا تركيب الحكاية بعدد من الوظائف بنمرة (functions) . والوظيفة في تحديده هي ، عمل لشخصية من الشخصيات . يحدد من وجهة نظر دلائله وأهمته بالنسبة لمسار الحدث .^(١٣)

بعد تحليل الحكايات المائة على هذا الأساس . وصل بروب إلى نتائج عميقة الأهمية

- ١ - أن العدد الأمصى للوظائف الممكنة ضمن بية الحكاية محدودة محدود . وأنه عادة لا يزيد على ٣١ وظيفة
- ٢ - أن عدد الوظائف صغير من حكاية إلى حكاية
- ٣ - أن ترتيب الوظائف غير متغير

يعود عمل بروب على تحليل مادة روسية فقط . لكن لاكتدب صورية به من برحابة حيث إنه يستحق أن يعتبر نموذجاً صوريا مدعوى خشاء بدست مقاربة في الحكاية الخرافية في ثقافات محسنة . ومع أن مثل هذه الدراسات قد لا تطوى على معطيات عميق عممة لاسر وسير . فإن أهميتها ستكون حذرية على صعيد

١٠ - ر.أ. م. س. ب. بنية العقل الإنساني نفسه ، وتعامل الإنسان مع الأشياء ، واللغة ، مع الطبيعة والماوراء ، مع المجتمع والآخر الحل أن مثل هذه الدراسات ستكون في الصميم من لأدب المقارن ، حتى في العباب المطلق لأي علاقات تاريخية بين الثقافات المدروسة

لقد أظهرت الدراسات للبديئة التي قت بها مع طلبني على الحكاية في الأردن وسوريا ، مثلاً ، أن نتائج بروب سليمة ودات انطباق يتعدى إمكانية التأثير والتأثير والعلاقات التاريخية بين المناطق العربية المدروسة وبين روسيا . بيد أن الأهمية الفعلية لمثل هذه الدراسات تكمن في إمكانية استعابها من مجال الحكاية الخرافية بل مجال التعبير ، أو الأنظمة السيميائية في العموم الشعبية كلها ، وفي انطوقس ، والأساطير ، والماء ، بحيث تخلق ، في البديئة ، إمكانيات حافية لاكتشاف البنى الأساسية في الثقافة على أعنى مستوياتها تشكلاً

لكن نمة مجالاً آخر للدراسة المقارنة يسع من مشروع بروب هو محاولة إنتاج تركيب مورفولوجي للمصنوع السردي في الجنس الأدبي الواحد . وتمثل محاولة جورج بولوي (Polli) لتحليل المواقف الاحتدامية (تدرامية) تم حصرها بـ ٣٦ موقفاً^(١٤) . مخطاً من الأنماط الممكنة في مثل هذا التناول .

في دراسة مبدئية للإيقاع الشعري ، طرحت مفهومها لعلم الإيقاع للمقارن^(١٥) ، لا بدور ضمن إطار التأثير والتأثير ، بل ضمن إطار اكتشاف بية إيقاعية كلية يشق منها الإيقاع في لغات مختلفة . من اليونانية ، إلى العربية ، ثم اللغات الأوروبية الحديثة وقد أمكن القيام بهذا العمل من طرح تصور للإيقاع باعتباره يمكن أن يشأ من علاقات مختلفة تقوم بين مكونات إيقاعية محدودة جداً . عبرت عنها بالرمزين (SL) ، إما أن يتكرر كل منها مفرداً ، أو يتركب المتصيران في صور أبسطها (SL) و (LS) . يمكن لنظام إيقاعي أن يشأ بتكرار الوحدة (SL) عدداً من المرات ، أو بتكرار (LS) عدداً من المرات ، أو شأوبها بنظام (SL/LS/SL/LS) أو بتبادل إحداها مع (SSL) أو مع (LSS) . وهكذا ، وهذه الطريقة يمكن وصف الإيقاع اليوناني ، مثلاً ، بأنه يتحدد على طريقة واحدة عالية في تشكيل البعور الشعرية ، بينما يتحدد الإيقاع العربي على ثلاث طرق . ومن هنا نعتقد النظام الإيقاعي العربي وعاء

ولا تقتصر أهمية اكتشاف هذه الخصائص على وصف واقع إيقاعي . بل إنها تتعدى ذلك إلى الوصول إلى إمكانية تفسير اتجاهات التطور الممكنة في الإيقاع بالشروط التي تحكم هذا التطور حين يحدث . والتي تتفق حدوثه حين لا يحدث

شعر . ذلك . في مقالته المذكورة في بداية هذه الدراسة . في إمكانية سلة يدى بها قد تكون وقتت عانفاً دون عو مفهوم لأدب نعام . خصوصاً في الإنعيريه . هي أن هذا المفهوم ما يرب بين

٢ - إظهار عدم صحتها (كون الرواية لا تظهر مع ظهور الطبعه البورجوازية بل غيرها من الطبقات).

٣ - إظهار عدم وجود علاقة من أي عطف بين ظهور الرواية وظهور البورجوازية ، أو أي طلبة اجتماعية أخرى محددة

ومن الواضح أن نتائج كهذه لا تقتصر في أهميتها على الدراسة الشكلية ، بل إنها قد تجبرنا على إعادة طرح الأسئلة والبحث عن عوامل بديلة في ظهور الرواية ، قد تخرج بنا سائلاً خارج مجال الدراسة الأدبية ، وقد تفود إلى تصور قوانين داخلية ضمن الأجانس الأدبية، مستفدة من البنى الاجتماعية

(ب) يحدد لوسيان جولدمان Goldmann هدف مسجعه السبري التولدي بأنه كشف رؤيا العالم التي تمتلكها فئة معينة ينتمى إليها كاتب يصل ببلورة هذه الرؤيا حدما الأقصى من التناقض والاستعجاب . ويوضح جولدمان هذه الرؤيا ضمن بنية أو بنى تشتمل، بل أن يصل إلى صيغة كلية لهم علاقة الأدب بالمجتمع . (٣٣) ويدرس جولدمان نموذجين مهمين :

١ - الرواية الحديثة في فرنسا .

٢ - مسرح راسين .

ويظهر ، في الحالة الأولى ، أن بنية الرواية الحديثة تطبق نموذجاً رؤيا معينة لتطور العلاقة بين الإنسان والأشياء في مرحلة محددة من مراحل تطور المجتمع الرأسمالي ، هي المرحلة التي وصفها ماركس كـ *reification* ،

تور هذه النتائج محدودة الأهمية إلى أن توسع الدراسة للمقارنة مجال التحصيل لتصل إلى دراسة الرواية في مجتمعات أخرى توصل على مستوى الترمي مع مرحلة بزوغ الرواية الحديثة

وهذه تكون النتائج أيضا

١ - إثبات الفرضية ، أي أن هذه البنية للرواية تجسد التشيؤ في كل مجتمع وصل إلى هذه المرحلة

٢ - إثبات خطأ الفرضية ، أي أن هذه البنية للرواية لا تجسد التشيؤ في كل مجتمع وصل إلى هذه المرحلة .

٣ - إثبات استقلالية هذه البنية عن تطور المجتمع الرأسمالي استقلالا تاماً أو نسبياً

وجنى هنا ، أيضا ، أن كلا من النتائج المسككة تتطوى على أبعاد عميقة الارتباط بدراسة الأدب، وتولد دراسات جديدة في جوانب مختلفة منه . إن الاحتمال الثالث ، مثلاً ، سيوجب الدراسة النقدية على البحث عن عوامل تطور داخلية تنسج إلى فن السرد نفسه وبنية الرواية ، وهو بحث قد يفود في النهاية إلى اكتشاف قوانين تطور سيوية يحكم الكتابة من حيث هي كتابة . لهذا الاحتمال الأول فإنه سيفود إلى دراسات تضمن فهمنا لبنية الرواية من جهة، وبنية المجتمع من جهة أخرى ، ثم العلاقة بين هاتين البنيتين .

١٧

يلاحظ أن بين النماذج التي قدمتها للدراسة للمقارنة للأدب

عودجاً تشكل مادته من الفكر النقدي الذي يتناول الأدب ، وعمودجاً تشكل مادته من الإنتاج الأدبي النقدي ، وعمودجاً تشكل مادته حكايات شعبية تصنف عادة خارج الأدب . وهذا التنوع مقصود وله غرضه المحدد ، وهو الوصول إلى صيغة نظرية تؤكد في النهاية أن للنشاط الذي يقوم به الممارس لهذه الأنماط من الدراسة هو نشاط نقدي ، لا أدبي ، أي أن ما يتحده هذا الشاهد هو نص نقدي وليس نصاً إبداعياً هو كلام على كلام ، بعبارة التوحيدى (٣٤) قديماً ورولان بارت (٣٥) حديثاً ، لا الكلام نفسه ولعل هذه الحقيقة أن تبرز ضرورة حجر مصطلح الأدب المقارن؛ لأنه يشير إلى الكلام نفسه، ويخلق الانطباع بأن ما ينتج هو نص أدبي . وفي هذه الحالة ، فإن الدراسة للمقارنة للأدب ينبغي أن تسمى باسمها السليم وهو : النقد للمقارن (بكسر الواو) ، لا الأدب المقارن . ولقد تكون المادة التي يتناولها هذا النقد أي نتاج أدبي تخلفه الثقافة الإبداعية المعنوية لدى الإنسان . ولن تغير طبيعة هذا النتاج طبيعة العلم الذي يقوم به دراسته ، لسواء أكانت المادة المدروسة فكرأ قديماً ، أم حكاية شعبية ، أم رواية ، أم نصاً شعرياً ، أم مسرحية . فإن هناك النشاط الذي يقوم به دراستها ينضوي تحت مفهوم النقد للمقارن . وليس هذا القول بأقل صدقاً حتى حين يكون العمل الذي تقوم به تأريخاً للأدب . ذلك أن تأريخ الأدب ، في أبعاده الناصجة ، يفرض أولاً القيام بعمل نقدي دقيق باجسج : بالمزج الأدبي، بعبارة غورستر التي اقتبسنا سابقاً، يسمى أن يكون باقداً من أجل أن يكون مؤرخاً . (٣٦)

يمنح التطور المنبثق هنا تصور هنري ريماك (Remuk) للأدب المقارن درجة أعلى من المعنوية والمشرعية ، إذ إن أي عمل مقارن يؤدي إلى مثل النتائج التي وصفنا لها سبق ، أو إلى تبني المسجعة المقترحة هنا ، يصبح حصلاً ينتمى إلى الدراسة المقارنة للأدب . فلا تعود المقارنة مقصورة على مقارنة مادة أدبية بمادة أدبية أخرى (تنسج إلى لغة مختلفة أو غريبة مختلفة) كما يوحى بالضرورة مصطلح الأدب المقارن ، بل تصبح الدراسة المقارنة للأدب مقارنة للأدب مع غيره من النشاطات الإبداعية، أو مع غيره من الأنظمة السيميائية ، أو مع غيره من حقول المعرفة المولدة للمفاهيم والتصورات ، أو مقارنة لأدب لغة بأدب لغة أخرى . وهذا هو جوهر تصور ريماك للموضوع :

«الأدب المقارن هو دراسة الأدب خارج حدود بلد معين واحد ، ودراسة العلاقات بين الأدب من جهة ومحالات المعرفة والمعتقدات الأخرى ، مثل الفنون والفلسفة ، والتاريخ والموسم الإنسانية ، والعلوم والمذاهبات . الخ، من جهة أخرى ، وباختصار [الأدب المقارن] هو مقارنة أدب بأدب آخر أو بأدب أخرى ، ومقارنة الأدب مع مجالات أخرى من التعبير الإنساني .» (٣٧)

وليس غنة من شك بأن أحد أبرز محالات المقارنة للأدب سيكون دائماً ذلك المجال الجمالي الإبداعي ، الذي نكتسبه فيه المعايير الإبداعية لدى الإنسان وطاقاته التحيلية ، عن طريق استشراف الآماد الخفية التي تخبئها معها اللون الترميزية الأخرى : الرسم ،

- ٢ - أي نشاط لغوي آخر
- ٣ - أي نشاط تصويري آخر
- ٤ - أي نشاط إنساني آخر

أما المستوى الآخر لفاعلية المصطلحات البديلة المقترحة هنا ، فإنه لمستوى الناتج من التفكير على عمل المقارنة أو على علم المقارنة . ومثل هذا التركيز لابد أن يؤدي إلى درجة أعظم من القدرة على تطوير مسيح البحث ، واستقلالية العلم ، ورعاية الأدوات ، ووعي العلاقة بين النتج والأدوات والعلم ، وبين النتائج الأخرى للبحث وأدواته في العلوم الأخرى

قد يكون النقد للمقارن الذي أحسنه الآن ذا عدد مختلف من التطلعات النظرية ، وقد يشغل نفسه بدراسات الآداب التي تنتمي إلى لغات مختلفة ، أو بدراسة العلاقات بين الأدب وغيره من الفنون ، وقد يكون ثمة ميل طبيعي في مثل هذا النقد إلى الوصول إلى تصورات تاريخية تهدف إلى القصر على رؤيا العالم (zeigeist) في تجليها العملي ، أو إلى النظرية الجاهلية (aesthetic theory) . وقد يحدث أن يقوم هذا النقد بعمل «خصائص معينة للأسلوب» أو موضوعات (themes) أو متخللات (motifs) معينة ، وينتهي إلى أن يكون عملاً عرضياً لا منظماً مطرداً^(١٠) لكن كل هذه الاحتمالات لا تقلل من سلامة تحديد هذا الحقل المعرف بالطريقة التي اقترحتها قبل قبل ، ولا تشكل مزلقاً خطرة ينبغي تجنباً حتى على حساب القبول بمصطلح معرف ، وبمجال تصويري ضبابي سيال .

إن الأدب للمقارن خطأ في التصور يؤدي إلى ميدان عالم للدراسة ، أما النقد للمقارن فإنه فاعلية إنسانية محدودة ذات مجال محدد ، وخصائص تستلطي طبيعتها من طبيعة المسح النقدي الذي ينطلق منه الباحث ، أو من طبيعة المشكلة النقدية التي يسعى في دراستها

وتعدد مناهج النقد للمقارن ، بهذه الصورة ، تعدد المناهج التي يستخدمها النقد العام من جهة (فئة نقد اجتماعي ، ونقد تحليل نفسي ، ونقد ماركسي ، ونقد لغوي الخ) وتتجاوز تعددية النقد العام من جهة ثانية ، لأن هاجس أساسياً من هواجس جميع المناهج سيكون شمولية الحكم والاهتمام بالأدبية أولاً ، ثم بالعلاقة بين الأدب واللغة ، وبين الأدب والمجتمع ، وبين الأدب والممارسات التعبيرية الأخرى ، من حيث هي ظواهر كوية ، لا في وجودها للوصفي للعول

وأذا كان هذا التصور الترامني قد يخلق الانطباع بأنه يعني البعد التوالملي للأدب ، فإن ذلك بعيد عما يقصد إليه . فالإشكالية ليست إشكالية مسح أهمية للتاريخ أو نقي الأهمية عنه . بل هي إشكالية تطوير المسح النقدي التحليلي الناصح الذي يسمح لنا بدراسة البنية ، في الوجود الترامني للأدب ، بوصفها لحظة حاضرة ضمن حركة التاريخ للمرزة أصلاً للبي . لكن بإصرار مسيح على أن حركة التاريخ هذه لا تتجلى في تطور نادر لإتراكه لتجربات ، بل في التشكل وإعادة التشكل الكلي للبيئة . إن جوهر العلاقة بين البعدين

والبحث ، والموسيقى ، والرقص ، والسبيا ، والمسرح . يد أن الأهم في هذا الخط من المقارنة ليس البحث عن مضامين مشتركة بل البحث عن الخصائص التكوينية النوعية للفنون ، وجعلها في علاقات التشابه والتضاد والمجاورة التي تنشأ بها بينها ، ثم محاولة الوصول إلى الشروط التي تحكم عملية الدلالة signification ، أو تشكل النظام الدلالي باعتبار الفنون جميعاً أنظمة سيميائية : ثم اكتناه القواميس البيوية التي تحكم عملية التعبير (أو التطور ، باستخدام مصطلح استخدماً محابداً) في هذه الأنظمة ، في تكوينها الداخلي وليس الخارجي . ولا شك أن الإيجازات النقدية التي تحت في مجال البحث عن الطريقة التي انتضت بها بعض المبادئ النظرية والممارسات العملية من الفنون إلى آخر ، كما هو واضح في السريالية مثلاً^(١١) ، ستكون ذات قيمة تأسيسية في مثل هذا التناول النقدي المقارن . ومن الضروري تأكيد أن مثل هذا التناول يمكن أن يجري ضمن ثقافة الواحدة ولا يمكن حصره بالمقارنة بين ثقافات مختلفة

١٣

أشرت سابقاً إلى أنني أنسب إلى المخلعة الاصطلاحية ، أو اضطراب المصطلح ، دوراً مهماً في التشوه المفهومي الذي حدد مسار الأدب المقارن ، ومهيجة البحث فيه ، واكتسبت أحد أبعاد هذا التشوه . وسأفكش أبعاداً أخرى له الآن

يوته المصطلح - «الأدب المقارن» - تصوراً لطبيعة العمل الذي يقوم به ضمن المجال المعرف الذي يخصصه هذا المصطلح . فهو يجعل محرق النشاط الدراسي «الأدب» نفسه بدلاً من أن يركز هذا النشاط في «العلم» الذي يتناول الأدب بالدراسة ويؤدي هذا التركيز إلى حصر تناول الأدب في المادة الأدبية نفسها ، والقيام بمقارنات ماسية الانطواء على النص ، والحركة ضمن مجال محدود هو مجال الكتابة الأدبية . ومن هنا انحصر الأدب المقارن فضلاً بفاهيم التأثير والتأثر أو التكرار أو التشابه الجزئي أو السرقات أو التسبغ للمادة الأدبية تبعاً تاريخياً . ولم يكن من السهل تحقيق اختراق فعل الحدود المجال التصوري الذي يخصصه المصطلح ، والانطلاق إلى مقارنة الأدب ذاته :

١ - بغيره من النشاطات الإبداعية .

٢ - بغيره من أوجه التعبير عن التجربة الإنسانية والوجود الإنساني ضمن مجالات معرفية أخرى .

وقد استغرق مثل هذا الاختراق النوعي قرناً كاملاً قبل أن يتجلى ، مثلاً ، في دراسات ريمارك الذي حدد الحقل تحديداً جديداً ، بعد أن أصبح الحقل المصطلحي باهراً ، وقد للمصطلح طاقته الدلالية ، وتحول إلى علامة احتباطية . في مقابل «الأدب المقارن» يمتلك مصطلح مثل «علم مقارنة الأدب» أو «مقارنة أدب» ، أو «الدراسة للمقارنة للأدب» ، القدرة على توليد أبعاد معهومية كاسية في الصيغة المتعطية لعسل للمقارنة ذاته ، وكون الأدب مفعولاً به تتاوله المقارنة . وبين هذه الأبعاد الكاسية أي مقارنة للنص الأدبي مع

١ - أي من أدبي تنصير

نكر هذه الحميئة لاجل صلاه الاسرار و العمل من حلال
مصور و الذي قد عرفه و هو في حياح الأدب من أجل
د اسد

[illegible]

والى أن تبلغ هذه الحفول المهرمية درجة عالية من الصبح ، فإن
الشك في إمكانية بلوغ الدراسات المقارنة للأدب درجة الصبح يظل
شراً مشروحاً وحتمياً^(١٧)

هوامش :

John Fletcher, «The Criticism of Comparisons», in *Contemporary Criticism*, ed. by M. Bradbury & J. Palmer, Edward Arnold (London, 1970), p. 126.

(٢٩) را

The Poetics of Prose, Eng. trans. by Richard Howard, Blackwell (Oxford, 1977), p. 33.

(٣٠) ما - ص ٢١

(٣١) را

Ian Watt, *The Rise of the Novel*, Pelican Books, Penguin (London, 1972), esp. chs. 2, 10 and pp. 41, 341

(٣٢) ما - ص ٢٤٤

(٣٣) را بشكل خاص :

Cultural Creation, Eng. trans. by Bert Grah, Telos Press (St. Louis, 1976), Chps. 3, 4 and 5, *Essays in Method in the Sociology of Literature*, Eng. trans. by Telos Press (St. Louis, 1980), *Towards a Sociology of the Novel*, Eng. trans. by Alan Sheridan, Tavistock (London, 1975), Chps. 3, 5.

Cultural Creation, esp. p. 83.

(٣٤) را النص منبسط في إحسان عباس ، تاريخ النقد الأدبي عند العرب - نقد الشعر ، ط ٢ دار الثقافة (بيروت ، ١٩٧٨) ص ٢٢٨

(٣٥) را - مقالة «نقد من حيث هو لغة» في ترجمة النورية ط ، مؤلف ٤١ / ١٩ (بيروت - ديج - صيف ١٩٨١) ص ١٠٥ - ١١١

(٣٦) را - إشارة ٧ أعلى

(٣٧) قيس في فاستناير - ورد ، ص ٢٧

(٣٨) من قبل إشارات المقارنة بين الفنون - بشكل خاص أعمال جومبرش (Gombrich) والفصل الذي يخصصه لدراسة هذه النقطة - ورد

ص ١٥٠ - ١٦٦

(١٠) مقالة :

«Criticism» The Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics. (Princeton, 1965), p. 172.

(١١) قيس فاستناير ، ورد ، ص ٩

(١٢) الأدب المقارن ، ط ٥ دار المعرفة - دار الثقافة (بيروت ، ٥ - ٧) ص ٦

(١٣) ما - ص ٩٢

(١٤) را - مثلا ، ديمون طعان ، الأدب المقارن والأدب المقام - دار الكتاب اللبناني (بيروت ، ١٩٧٢)

(١٥) را - كتابه الأثر بعيدا ، المؤلف الأدبي ، دار المعرفة (بيروت ، ١٩٧٧) ص ١٧

١٧ - ١٨

(١٦) بطر مفهوم الأدب القومي نفسه جادا من المشكلات - كيف يحدد القومية ، الأدب ؟ هل أساس جغرافي - سياسي ثم هل أساس لغوي ؟ كلا الأساسين ينطوي على إشكالات لطيفة ^(١١) هل ندرس أدب أقاليم الغريبة وأدب أقاليم الشرقية باعتبارهما أدبيين أم لا ؟ ^(١٢) هل ندرس الأدب في العالم العربي باعتباره أدبا قوميا أم لا ؟ هل ندرس الأدب في أقاليم الشرق الأوسط بالثقافة - بسبب الوحدة القومية واللغة ؟ لكن الإجابة على السؤال نفسه في حالة الأدب الأمريكي والإنجليزي والأسرائيلي ، مثلا مختلفة - فهذه الأدب يدرس دائما القومية الواحدة - أصبحت أدبا قوميا مستقلة - را - حول هذه المشكلة فاستناير ورد ص ١١ - ١٣

(١٧) للأمانة العلمية ، وإضافة للمعلومات حرص على ربط التصورات التي قلمها في هذه المراسلة بحكمة مرجعية سليمة في دراسة الأدب المقارن وليس ، بعد : كمال البعثة إلى مرجعه عدد من الترميمات النقدية التي تقوم حول الموضوع ، أو حول اتجاهات النقد الحديث بشكل عام - وقد أدت هذه المراجعة إلى العثور على مقالة تطرح في المقام الأخير منها فكرة أو فكرتين يربط بينهما وبين ما طرحته في هذه المراسلات تشابه نظري كبير

ولأن حيل كان قد اكتمل تماما ، لم نشأ أن نعيد كتابته بحيث أشير إلى هذه التشابه في النص ، كما نرى لم نجد ما يبرز نسبة المقترحين المذكورين إلى غيره - حل آيه - يبدو أن التشابه حبه دلالة مهمة - إذ إنه يؤكد اتحاد المذاهب لإحداث تطور معبري جدي في الأدب المقارن يوجهه إلى مجالات جديدة من الفاعلية ، خصوصا أنه حل التشابه بأن في حيل يكتسب يتبدل إلى نقائص مختلفة ويكتسب في مرحلتين مختلفتين والمقالة العلمية بإشارتي على مقالة

John Fletcher

في إشارة ٢٨ أعلى

من أجل التمرير المنتظم في كتابه الإشارات - را كتاب في البنية الإبداعية للشعر العربي (١ - إشارة ٢٦ أعلى) ص ٣٦ - حيث أفرجت مقاما للإشارة المرجعية يلقى ضرورة وعسا

«The Crisis of Comparative Literature», in *Concepts of Criticism*, (١) ed. by S. G. Nichols Jr., Yale U. P. (New Haven & London, 1963), p. 282-295, esp. p. 290.

Comparative Literature and Literary Theory: Survey and Introduction, Indiana U. P. (Bloomington & London, 1973), esp. Ch. 7.

R. J. Clements, *Comparative Literature As Academic Discipline*, The Modern Language Association of America (New York, 1978), p. 5.

(١) ورد ، ص ٢٩٠ - ٢٩١

(٥) ما - ص ٢٩٠

(٦) قيس في كلس ، ورد ، ص ١٣ - ١٤

(٧) قيس في ذلك ، ورد ، ص ٢٩٢

(٨) يقول فان تيجم (Van Tieghem)

«يعتبر الأدب المقارن اليوم ... نظاما علميا خاصا مولزا لتاريخ المفاهيم الخاص بالأدب» وتلبيه وسائله كذلك وسائل تاريخ الأدب القومي إلى حد بعيد ، ومع ذلك فهي خاصة وتصل لمنهجها الخاص»

الأدب المقارن ، اثر ساني الحساني ، المكتبة المصرية (صيدا - بيروت ، ٥ - ٢٠ ص ٥٥

(٩) را ما - ص ١٥ ، ٦٢

(١٠) را - ذلك ، ورد ، ص ٢٩٠ ، وقال تيجم ، ورد ص ١٤٥ - ١٦١ ، ورا أنب - رأي فاستناير ورد ، ص ١٦ - ١٩

(١١) را (Kamal Abu Deeb, *Al-Jurjani's Theory of Poetic Imagery*, Aris & Philips (London, 1979), esp. pp. 189-199

(١٢) را درسته الموضوع في

«Two Aspects of Language and Two Types of Aphasic Disturbances», الذي نشر جزءا مستقلا في كتابه المشترك مع موريس هاليدج R. Jakobson & Morris Halle, *Fundamentals of Language*, 2nd ed. Mouton (The Hague, 1971), pp. 69-96.

(١٣) را - تجزئة الاسامي يربط في

Course in General Linguistics Eng. trans. by Wade Baskin, Peter Owen (London, 1960) pp. 13-14.

ومناقشة جوماتان كار (Jonathan Culler) ط ١

Sumner, *Footnote Modern Masters*, Collins (London, 1976), pp. 29-34.

(١٤) ورد ، ص ٧ - ٨

(١٥) را فان تيجم ، ورد ، ص ١٩

(١٦) را مثلا ، درستي «عاجس الانضمام» هو نظرية بنوية للصور الشعرية ، في دراسات عربية وإسلامية مهداة إلى إحسان عباس ، محرر ودار القاموس - الجامعة الأمريكية (بيروت ، ١٩٨١) ص ٢٣ - ٣٧ - وهكذا هذه الدراسة جزءا من بحث كامل يخصص لاكتشاف الفروقات الأساسية في الشعر

(١٧) را - *Al-Jurjani's Theory*, pp. 124-142. لتشار إلي في إشارة ١١ أعلى

(١٨) را ما - الفصل الخامس ، ورا ، أيضا ،

L. A. Richards, *The Philosophy of Rhetoric*, Paperback ed., Oxford U. P. (New York, 1965)

^١ *Al-Jurjani's Theory*, pp. 180-189.

(١٩) را

(٢٠) ورد ، ص ٢٩٤

(٢١) را - اسرار البلاغة ، د. د. روبر - مطبعة وزارة المعارف (استانبول ، ١٩٤٤) ص ٨٨ - ٩٠

(٢٢) را - من أجل دراسة مفصلة هذه النقطة ،

Al-Jurjani's Theory, pp. 124-142.

(٢٣) را (The Morphology of the Folktale, Eng. trans. by L. Scott, 2nd ed. Texas U. P. (Austin, 1973).

(٢٤) ما - ص ٢١

(٢٥) قيس فاستناير ، ورد ، ص ١٤٠ - ١٤٦

(٢٦) را في البنية الإبداعية للشعر العربي ، ط ٢ ، دار العلم للملايين (بيروت ، ١٩٨١) الفصل الثالث وكان إيناميل (Eucumbie) كما دعا إلى دراسة الأورام ص من الأدب المقارن ، را فاستناير ، ورد ، ص ٧ وتطبق هذا الأخير عليه

(٢٧) ورد ، ص ٢٩٠

(٢٨) لا - مع إيناميل الذي يرى أن الأدب المقارن يبقى في برزخ إلى شريعات مقارنة واصامة الشروط البنيوية الضرورية لتكوين أي عمل أدبي را

بوريس م. أيخنباوم

أ. هنري ونظريّة القصة القصيرة*

كان ضروريا ان يصبح تاريخ الأدب الروسى فى القرن العشرين محالا للفحص المرحوم . كما وقع تماما فى القرن التاسع عشر حين كان من النادر أن يجد فى الأدب الروسى عملا (بثريا من أى نوع) لكاتب روسى والحديث عن هذا أمر يخص تاريخ القارىء والناشر الروسى أكثر مما يخص التاريخ الأدبى . (هذا إذا سلمنا باحتمال وجود مثل هذا التاريخ) نعم لقد كان للأدب الروسى دائما صلة وثيقة بالأدب الغربى . ومع ذلك فالروايات المترجمة مد عشرة أعوام أو خمسة عشر عاما كانت تسفل فى حدى إلى ثنائيات الخلات . وليس من غير المألوف أن تجد الصفحات التى تحمل هذه القصص لم يتطرق إليها أحد . أما الآن فالقصص المترجم يسد فراغا حلّ بأدبنا القومى . وقد يبدو هذا الفراغ فراغا ظاهريا . إلا أنه فراغ مائل بالفعل . فهما يتصل بالقارىء والقارىء ليس موزعا للأدب ولا تعبى فى قلب أو كثير تلك المشكلات والأزمات والتحويلات . ذلك أنه يريد كتابا يستغرقه . كتابا قريب التناول متاحا للقراءة وقت الحاجة . إن الاهتمام بالمادة الخام أمر يخص المتخصصين ، ولو شرحت للقارىء المتمرم أن الأدب الروسى الآن يصعد البحث عن المحاهات الجديدة . ويصعد التشكىلى شكل جديد . وأنه يواجه معضلات ضخمة بنعم التغلب عليها ذلك لأن المشكلة ليست فى نقص المواهب . أو فى معرفة كمية الكتابة . بقدر ما هى كامة فى تعقد الموقف التاريخى . وإذا شرحت للقارىء ذلك كله فقد سر رأسه موافقا . إلا أنه من غير المتوقع أن يهتم بفراغ مثل هذا التحليل ويمكن للأدب الروسى أن يعطى قدما فى البحث . وفى إعادة تشكيل ذاته . والقارىء فى الانتظار وعلى ذلك امتلأت رفوف المكتبات ومحاربا بأكداس المترجمات بين عامى ١٩١٩ - ١٩٢٠ ووصل طوفان الترجمة بين عامى ١٩٢٣ - ١٩٢٤ إلى أقصى مداه . حث على الأدب الروسى عن مكانه للأدب العالمى

ونظلاء . لقد مصب أعمال كثيرة لكاتب فرنسيين والى دون أن تترك أثرا فى أدبنا . على حين كان تأثير الكتاب الإنجليز والأمريكيين أكثر عمقا . ويمكن القول - لو شئت متبعة - الشعر الاستعاري - إن بعض القصص المترجمة صار محصورا أساسا فى الشواطيء الأمريكية . وقبل ذلك كان بعض المترجمين الأمريكان المعاصرين معروفين .

هذا المقام - إن لشكر الذكورة سيرا . فاسم على الملاحظات التى قلتمها ففادت الترجمة كل الأمانة

وحصر طوفان القصص المترجمة - التى تدفق كائسلى الخراف فى بداية الأمر - بين الشيطان . وتشككت البرك والنواميد والخز بصغيره . وأصبح يحرق هذه البر أكثر وصوحا . ولست أذهب إلى القول بأن هذا الأدب المترجم كان كله هريلا . ذلك أن اهتمامى بالشرر والشيطان يتجاوز اهتمامى بالصفوف التى يتدفق عنها العهول

عمل هذا البحث عن الترجمة الإنجليزية التى قام بها ١ د تيتوبك . عن الأصل الروسى الذى نشر عام ١٩٢٧ - د ليجراد . ولايمونى - د

معرفة جيدة في روسيا فقد نشرت أعمال جاك لندن Jack London - مثلا - ضمن سلسلة الكتاب الأصفر للمكتبة العامة ، وهي السلسلة التي كانت تُنشر قبل الحرب العالمية الأولى بفترة وجيزة . وعلى عكس الأدب الروسي (العظيم) لم تكن هذه القصص تعدّ لذلك فنا راقيا ، فلم تكن تقرأ إلا للتسلية في الأجازات والرحلات . ولم يتمتع بالشهرة الحقيقية في تلك السنوات سوى كتاب الشمال والكتاب السريدين والروبيين (أمثال هامسون Hamson ولاجرلوف Lagerlöf وبياكوسون Jakobsen وآخرون) ويجب ألا يغيب عن بالنا أيضا أن الشمر كان يحتل مركز الصدارة من حيث الاهتمام ، بينما كان الثر عامة في حللية الصورة .

ولسبب ما لم تكن تعرف اسم أو . هنري حتى عام ١٩٢٣ ، وذلك رغم أنه توفي قبل ذلك - عام ١٩١٠ . ورغم أنه كان - في السوت السابقة على وفاته - واحدا من أكثر المؤلفين شهرة وحظوة بالإعجاب في أمريكا . ولم تكن قصص أو . هنري لتجذب انتباه القارئ الروسي في الفترة التي نشرت فيها في أمريكا (١٩٠٤ - ١٩١٠) . وبعد نجاحها في أمانا هذه سمعة بارزة ذات معنى عميق ، ذلك أنها تشبع بعض حاجاتنا الفنية والأدبية . وإذا كان أو . هنري بالنسبة لنا مجرد فنان أجنى ضيقه فإنه صيف حبيبنا على دعوة واستدعاء ، ولم يحضر بمجرد الصدفة .

لقد مرّت بالأدب القصص الروسي فترة قراءتها شيئا من نفس نمط قصص أو . هنري القصيرة ، شيئا لم يكن غريبا في القصة الأمريكية القصيرة في ذلك الوقت (واشطن إرفنج Washington Irving) وفي عام ١٨٣١ نشر بوشكين قصص السراجل إيفان بيتروفيتش Belkin Tales of the Late Ivan Petrovich Belkin وهي قصص يكرر معناها الأدبي (الناتج فلسفا من الحكاكة الساخرة Parody) في المفاجآت والنهايات السعيدة دائما . وقد تخلت تلك القصص عن السذاجة العاطفية والرومانسية التي كانت تستهدف إثارة دموع القارئ وخوفه ، وأحلت محلها ابتسامة الفنان الذي يلهو سائرا من توقعات قارئه ، ولقد ارتبك النقد الروسي وأصابته الحيرة إزاء تلك « العجائب » وبعد القصائد الرومانسية السامية ظهرت النوازل وهزلات نقي تعتمد على الملابس التكرية . وأثبت نهاية جورجول سيداي سادى : إن الحياة في هذا العالم حملة حقا ، It's dreary in this world, ladies and gentlemen ، أنها أكثر دلالة من نهاية بوشكين : « إذن فقد كان أنت So it was you ? » (في قصته « العاصفة الثلجية The Snowstorm ») ولم يكن من السهل إضافة اسم تشيخوف إلى قائمة « الكتاب الكلاسيكيين » إلا بعد فترة . ونم ذلك اعترافا « بإحساسه بأساس » إلى حد بعيد .

ونقد ظهرت القصة القصيرة في الأدب الروسي عموما على صورت متعددة ، وذلك كما لو كانت قد ظهرت بالصدفة ، أو ظهرت مجرد أن تمهد لمرحلة قادمة : النوع الذي درجنا - هنا - على

اعتباره أهمي درجات القصص وأكثرها احتراما . وتمت عمية تهذيب القصة القصيرة وانضاجها في القصص الأمريكي خلال القرن التاسع عشر . ولم تحدث هذه العملية بالطبع من خلال تطور منتظم متعاقب ، ولكنها تمت على أساس إحكام كل إمكانيات هذا النوع الأدبي وتجويدا ، للدرجة أن أحد النقاد قال : يمكن القول بأن تاريخ النوع الأدبي الذي نطلق عليه اسم القصة القصيرة يستغرق تاريخ فن القول في أمريكا ، هذا إن لم يكن يستغرق تاريخ أدبها كله

يبدأ تاريخ القصة القصيرة في أمريكا بواشنطن إرفنج الذي ظل مقبدا بتقاليد الصور السلوكية والأخلاقية في إنجلترا . ثم جاء بعده إدجار آلان بو ، وناثانيل هاولورن Nathaniel Hawthorne ، وجاء بعدهم برت هارت Bret Harte ، وهنري جيمس ومارك توين وباك لندن ، ثم جاء أخيرا أو . هنري (لقد أوردت هنا بالطبع أكثر الأسماء شهرة وذووعا) وهناك دون شك مميزات قوية دعت أو . هنري إلى أن يبدأ إحدى قصصه « الفتاة وعاداتها القديمة The Girl and the Habit » بالترحم من هجوم النقاد عليه ، وضمهم له ، بسبب تقليده بعض الكتاب « من أمثال : هنري جورج وجورج واشنطن وواشنطن إرفنج وإدوين باشر... » وسبب سخرية منهم . إن القصة القصيرة هي النوع الأدبي المستغل بدنه أساسا في النثر القصص الأمريكي ، ولاشك أن قصص أو . هنري قد ظهرت نتيجة التهذيب للنثر والتفحيط الطويل لهذا النوع .

لقد ظهر أو . هنري في التربة الروسية بمزول عن تلك الروابط التاريخية والقومية ، ونحن بالطبع ننظر إليه بطريقة تعابير نظريا إلى غيره من كتاب أمريكا . واليابانيون يقرأون قصة « البعث » تولستوى على أساس أنها رواية حب تقليدية ، ويتعاهد الجانب الأيديولوجي في الرواية إلى الخلفية . ومعنى ذلك أن الأدب الوارد يصح لتعابير هامة ، حين يمر من خلال التقاليد القومية والهيبة ، وعالما ما تكون هذه التعابير تعبيرات مشروعة . وفي روسيا بعد أو . هنري الكتاب المتعوق في كتابة قصص الكارسلك picaresque وفي كتابة النوازل الباردة clever anecdotes ذات الهبات المفاجئة ، وهذا جانب يبدو للقارئ الأمريكي تقليديا أو ثانويا . ويكعب أن تقارن بين الطغتين الروسية والأمريكية لأعمال أو . هنري ، فمن بين القصص الثلاث والثلاثين في إحدى الطبقات الروسية ، والقصص الخمس والعشرين في إحدى الطبقات الأمريكية ، تتألف خمس قصص فقط ^(١) تسيطر على الطبعة الروسية قصص الكارسلك والقصص ذات الحكمة الفكاهية ، بينما يجمع الطبعة الأمريكية بضعة أساسية من القصص العاطفية المتزعة من الحياة وبين قصص الكارسلك التي يظهر فيها المهرم تاف أو في طريقه إلى التوبة والقصص التي يتحمس لها النقاد والقراء الأمريكيان تمر في روسيا دون أن يلحظها أحد . ولعلها ترك في النفوس إحساسا نجمة الأمن (ومن أكثر القصص رولجا عند القارئ الأمريكي قصص بالعات محلات نيويورك) وكثيرا ما يستشهد المستشهدون بقول تيودور

نصا مفردا في العلو ، وهي قصة عادية جدا .

ويتجلى أو . هري الحقيق في السحرية التي تسيطر على كل قصصه . ويتجلى كذلك في إحساسه العميق بالشكل والبراز ولا يأنو الأمريكيون جهدا في إثبات التشابه في وجهة النظر بين هري وشكسر . إن طريقتهم في التعبير عن محرم القومى والفقار الرسمى لا يسم في هذه الحدة بالقدرة ، به بدرا أو هري لأن فرائمه متعة في دأب . والفقار الرسمى يقدر في أو هري ما يعتقده في أدبا من براعة الساء ودقة الحكمة في المواقف والأزمات ، وإحكام الحدث وسرعته . وكما هو الحال في أعاب أى كاتب تنقل إلى تربة نجية تعطينا قصص أو . هري - بعيدا عن تقاليد القومة - إحسا بالاكتمال بانقص عدم الإحكام والمفوض الواضح في أدبا

٢

ليست الرواية والقصة القصيرة شكلين مختلفين فقط من حيث النوع . ولكنها جوهريا شكلان يفدان على طرق تقصيص وهما - نتيجة لذلك - لا يتطوران بطريقة مترامية وبمس الدوحة في أدب من الآداب . الرواية شكل توفيق (سواء تطورت بشكل مباشر عن مجموعات من القصص أو اكتسبت تعقيدها بإضافة عناصر سلوكية وأخلاقية إليها ، أما القصة القصيرة فهي بصفة أساسية شكل أولي (وهذا لا يعنى أنها شكل بدائي) . تنبع الرواية من التاريخ والرحلات . بينما تنبع القصة القصيرة من الحكايات الخرافية والبرادر . والفارق بينها فارق جوهري يكر في التعبير لدى تقوم عليه كل منهما . هذا الفارق مشروط بالخبر الأساسى بينهما من أساس أنها شكلان : أحدهما كبير والآخر صغير . ولا يكون التكرار على أحد الشكلين والاهتمام بأحدهما دون الآخر مقصورا على الكتاب وحدهم فقط . فالآداب المختلفة تركز عابها - أيضا - على هذا الشكل أو ذاك .

ويجب أن يقوم بناء القصة على التناقضات واللبس والتضاد . الخ غير أن هذا كله ليس كافيا . فالقصة تلقى بثقلها في اتجاه النهاية . كما يحدث تماما في النادرة . حيث ينتج أن تردد سرعتها تشبه القطة للمائة من طائرة . وذلك لكي تفسر الهدف بكل قوتها وثقلها . وحديث يصب هنا - بالطبع - على قصة الحدث . تاركا جانباً قصص الاستكشاف أو قصص السكر . Skaz ، إلى نميز القصص الرسمى مثلا . ويشير مصطلح «القصة القصيرة» أساسا إلى حبكة يعرض أن تقوم على شرطين . أولها صغر الحجم . وثانيها تأثير الحكمة على النهاية . وهذا الشرطان يؤدبان إلى شئ مميز تماما عن الرواية من حيث المذهب والنمط

وتلعب بعض الوسائل الفنية في الرواية دورا هاما . من تلك الوسائل الإيطاء وإدماج مواد متباينة ومتعددة وربطها ببعضها البعض ، هذا بالإضافة إلى مهارة ضم الأجزاء والعصول إلى بعضها البعض وتنسيقها ، وكذلك خلق مراكز متباعدة في الأحداث وابتداء العقد المتوازية وهكذا . وتكون النهاية في مثل هذا النوع من الساء

روزفلت . «لقد أوحى إلى قصص أو . هري بالإصلاحات التي فت بها لأحوال الملمات المخلات في نيويورك» ، وهكذا تمضي الأسطورة القديمة التي تعلماها في المدارس ، أسطورة تأثير قصة نور جيسف «استكشافات من حصة صبياد» على إلاء العبودية ، وتأثير روايات ديكنز على إصلاح المحاكم الإنجليزية . وهكذا يظل رؤساء الدولة ورجالها أنهم يملون من شأن أنفسهم ومن شأن الأدب حين يصرحون بمثل هذه الأقوال ، وهم في الواقع يعبون سدا جنتهم النهائية . ولقد حاول النقاد الأمريكيون (كما حاول النقاد الروس مع تشيكوف) برص أعمال أو . هري إلى مستوى لأعمال الكلاسيكية العظيمة . فزعموا بإصرار وجود أوجه شبه بينه وبين شكسبير مثلا ، وذلك على أساس اشتراكها في الإطارين العاطفي والعقلي . يقول أحد هؤلاء النقاد : «يمكن لأو هري صاحب القلب الكبير ، الديمقراطي الرعة والمثا أن يضع يده على قلبه ويقول بكل إحلاص : «لا بدحشى أى شئ يصدر عن الطبيعة البشرية»

ولقد كان أو . هري في الغالب رجلا كبير القلب ، ولاشك أنه قد عانى ما عاناه الآخرون في ظل أحوال الحضارة الأمريكية ولا شك أيضا أن هذه المصدا قد روعته ومع ذلك فإنه لم يكتب قصصه لرجال الدولة ، لأن تقويمه لهذه القصص يتجاوز إطارا من رورست . فقد عرضت عليه قوانين القصة القصيرة التي يعمل على تشويه الواقع أكثر من مرة ، وقد فرص عليه ذلك ألا يجعل من متسامحا ، واكتفى بأن يسند هذه الصفة إلى شخصية محقق . وذلك تعديا لسقوط الحشى مع سقوط بطله . لقد كان جيمس فالسبر - بطل إحدى قصصه - في الحياة الواقعية على كوعه سائر ببال حريته ، إذا وفق على القيام بفتح خربة تقود لها قفل على درجة عالية من التعقيد والإحكام ، إلا أنه سبق إلى السجى بعد إيجار هذا العمل (٢) . أما في القصة فقد قام فالتين بفتح قفل لباب سرداب ، وذلك من أجل إنقاذ لثاة صغيرة كانت محبوسة داخل السرداب وحين رأى المحقق ذلك لم يمس فكرة القصر عليه عفايا على سرقاته السابقة . وكانت عادة فالتين في الحياة الواقعية أن يفتح أقفال خزائن بلا آلة من أى نوع ، مكتفيا باستخدام طرقات أصابعه بعد أن يحكمها بورق الصخرة . وفي القصة نجده على عكس ذلك يستخدم الآلات . وحين سئل أو . هري عن سبب ذلك أجاب : «إن أسنان تصطلك حين أنجيل الحشيشة الناعمة من احتكاك الصخرة بالأصابع» . ولهذا فأنى أفضل استخدام الآلات إذ لا أحب لصديق أن تملى . والآلات تجعل جيمى - كما ترى - قادرا على تقديم هدية لصديق ، هدية تعبر عن تسامح الإنسان الذي قصي مره في السجن (٣) ، ومن المفيد لاستجلاء هذه النقطة ذكر قصة أخرى رواها صديق لأو هري - آل جيسجر Al Jennings - تتعلق برص أو . هري استخدام حبكة كان هذا الصديق قد اقترحها عليه ، في قصة عن فتاة أعراها لحد الأثرياء ، ثم قتله بعد ذلك . لأنه رخص أن يعطينا نقودا طلبها من أجل طفلها المحتضر . كان جيسجر حائقا بسبب عدم اهتمام أو . هري بالقصة وسأله : «ألا تعتقد أن لقصة سائى نصا حقيقيا ؟» وأجاب أو هري : «إن لها

قصة استرخاء لا نقطة توتر. ويجب أن تتصاعد الخط الرئيسي للحدث في نقطة ما تسبق النهاية. وبما هو قديم الرواية ولصيق بها «اخواتنا» - النهايات المفتوحة والمصطلحات التي تمحدد المنظور، أو التي تُطلع القارئ على مصير الشخصيات الرئيسية (كما هو الأمر في ويات رودس Rudin والحرب والسلام) ومن الطبيعي أن تكون النهايات المصححة - نتيجة لذلك - بادئة الحظوظ جدا في الرواية (وعالما ما تكون - إن وجدت - دليلا على تأثير القصة القصيرة في الرواية) ، ذلك أن هذا الشكل الضخم المكون من أجزاء عديدة لا يتسع لهذا النوع من البناء. والقصة القصيرة على عكس ذلك محدب إلى نقطة نهاية بطريقة غير متوقعة تماما كل ما يسبق هذه النهاية ، وذلك بدرجة عالية من التكثيف والسرعة. ويتجنب أن يكون في الرواية إرجاء من نوع ما بعد نقطة الذروة ، بينما الأمر الطبيعي المؤلف في القصة القصيرة أن تصل إلى الحافة والذروة ونظف هناك. إن الرواية بمثابة رحلة طويلة عبر أماكن عديدة ، رحلة تعقب عودة هادئة ، أما القصة القصيرة فهي بمثابة صعود جبل لتحقيق رؤية من أعلى للمشهد.

لم يستطع تولستوى أن يهيئ دوائه آما كارينا بموت البطلة ، وكان عليه - رغم صعوبة ذلك - أن يكتب فصلا إضافيا في رواية تتمحور أساسا حول مصير آنا. ولو لم يفعل لصارت القصة سبورة بطول مزودة بمصول وشخصيات مضحكة إنحاما كاملا. إن منطق الشكل يتطلب الاستمرار ، وكم كان ذكيا أن تمتد الشخصية الرئيسية قبل أن تتعدد مصائر الشخصيات الأخرى. وما لك سبب وجيه لأن يظل الأبطال مستمرين حتى النهاية - أو يحاولتهم ذلك على الأقل - حيث يحاولون إنقاذ أنفسهم من الموت ، وهم على شفا حرة مه (وتسقط في الطريق الأدوار الثانوية) . ولقد ساعد توسوى على تحقيق ذلك التوازي الكائن في البناء القصصي ، مثل ماسنة يفي Levin آنا في مركز البطولة منذ بداية الرواية. ولقد كان هدف بوشكين في حكايات بلكين مقاييرا لذلك ، كان هدفه أن يجعل النهاية تتزامن مع ذروة الحبكة ، وبذلك يحقق تأثير اخل المدجج (انظر قصصه : العاصمة الثلجية وصباح الثابت) . إن القصة تطرح مشكلة شبيهة بالمعادلة ذات المجهول الوحيد ، أما الرواية فتطرح مشكلة شبيهة بالمعادلة المركبة التي لا عمل إلا بمساعدة النسق الكلي المكون من معادلات متعددة المجهول ، معادلة تكون المحطات الوسطى المفترضة لحلها أهم من الحل النهائي نفسه. القصة بمر أما الرواية فهي شيء شبيه بالضرورة أو بالحرورية ، وعلى سبها .

لم يحص القصة لخل هذا التهذيب والتخفيف إلا في أمريكا لأنها شكل صميم خاص (قصة قصيرة) وحتى منتصف القرن التاسع عشر كان الأدب الأمريكي يرتبط في أذهان كتابه وقرائه بالأدب الإنجليزي . بل كان يُصم إليه باعتباره أدبا «ريعا» يقول واشستن إدماج في مقدمته للاستكش الذي رسمه للحياة الإنجليزية «مسألة براسبريدج Bracebridge Hall» بلهجة مريرة «كان ثبت محدد أن يعبر براس من عادات أمريكا عن نفسه بإجليزية

مقبولة .. ولقد اعتبروني شيئا جديدا عربيا في عام ١٨٤٥ ، نصف صمحي يحمل الريشة في يده بدلا من أن يحملها على رأسه . وكان ثمة شوق لسامع ما يقوله هذا الكائن عن مجتمع منحصر .. وقد اعترف إدماج - مع ذلك - أنه نشأ على قيم الثقافة والأدب الإنجليزيين وكانت الاستكشافات التي رسمها ذات صلة لا تنكر باستكشافات التقاليد والأخلاقيات في الأدب الإنجليزي : «ولما كنت قد ولدت ونشأت في وطن جديد رغم تعلمي منذ البداية أدب وطن قديم ، فقد كان عقلي مردحا منذ الصغر بتداعيات تاريخية وشعرية ، لما ارتباط بأماكن أوروبا وعادات أهلها وسلوكياتهم . وهي عادات وسلوكيات يصعب تطابقها مع عادات وسلوكيات أهل موطني .. إنهم إنجلترا بالنسبة للأمريكان هي محط الكلاسيكية ، كما أن يصاب بالنسبة للإنجليز هي محط الكلاسيكية . وكذلك ترددهم لدى الحقيقة - بالنسبة لي - بتداعيات تاريخية تساوي ما تعج به روما العظيمة بالنسبة للإنجليز .. صحيح أنه حاول في كتابه الأول عن الاستكشافات استخدام مادة أمريكية (ريب فان وينكل Rip Van Winkle وفيليب من بروكسوكيت Philip of Pokanoket) وفتح إدماج القصة الأخيرة معبرا عن أسفه لأن : «أولئك الكتاب القدماء الذين كتبوا عن اكتشاف أمريكا واستقرار أهلها لم يقدموا لنا وصفا تفصيليا محايدا عن الشخصيات البارزة التي عاشت في تلك الفترة المبكرة» . ومع ذلك ظلت هذه الاستكشافات التي كتبها تقليدية من حيث اللغة والطبع ، إذ ليس فيها ما هو «أمريكي» بالمعنى المعاصر للكلمة

ولقد برز بشكل واضح جد اتجاه النثر الأمريكي للمنظور . في اتجاه القصة القصيرة . وذلك في ثلاثينيات وأربعينيات القرن التاسع عشر . وفي نفس الوقت تطور الأدب الإنجليزي في اتجاه الرواية . وفي منتصف القرن التاسع عشر بدأت أنواع عديدة من المجلات تلعب دورا ملحوظا في كل من الأدبين الأمريكي والإنجليزي . وأخذ عدد هذه المجلات يتزايد شيئا فشيئا . وجدير بالذكر أن الرويات الصحفية التي كتبها بولوار ليتون Bulwer Lytton وديكنز وذاكري بشرت أولا في المجلات الإنجليزية . بينما كانت القصة القصيرة تحتل مركز الصدارة في المجلات الأمريكية . ولعل في ذلك دليلا جيدا - يذكره اتفاقا - على أن تطور القصة القصيرة في أمريكا لا يمكن اعتباره نتيجة مباشرة لظهور المجلات . وليست هناك عينة صادقة سواء في هذه الحالة أو في غيرها . ذلك أن دسوح لقصة القصيرة قد ارتبط مباشرة بمجلات . إلا أنه لم يكن سببها لهذا الاستد

وقد كان من الطبيعي في تلك الفترة أن يظهر النقد الأمريكي اهتماما خاصا بالقصة القصيرة ، وكان من الطبيعي أيضا أن يصاحب هذا الاهتمام غور واضح من الرواية . وتعد وجهة نظر إدجار آلان بو هامة في هذا السياق وذات معنى ، خاصة أنه كاتب من مؤسسي القصة القصيرة . وبعد معاناته عن قصص ماثيل هوثورن برعا من اللامحة للخصائص المميزة لبناء القصة يقول بو : «تستغرق الأدب ولقمة طويلة أحكام خطيرة مسبقة لا أساس لها . وهي أحكام عب أن تواجها في هذه المرحلة من تلك الأحكام المسبقة الفكرة التي

إحدى قصصه فقال : « ماذا أعمل ؟ هل أكتب لها نهاية أخرى ؟ ليست تلك طريقتي في الكتابة ، فالقصة كلها منصبة في النهاية ، وأنا قدر استطاعتي لا أستخدم في القصة شيئا إلا إذا كان يهدف إلى به . هذا ما تقوم عليه القصة . ولكني تصعب نهاية أخرى فعني ذلك أن البداية كلها حاطة . إن نهاية القصة الطويلة ليست إلا مجرد حاتم ، وليست جزءا أساسيا في الإيقاع ، ولكن البداية في القصة القصيرة هي محام النحام ولباب اللباب في البداية . »

هذه هي المفاهيم الأساسية للخصائص المميزة للقصة في الأدب الأمريكي . وقد بيت كل القصص الأمريكية ، بدءا من إدجار آلان بو ، بطريقة أو بأخرى ، على أساس هذه المبادئ . ويترتب على ذلك التركيز الخاص على النهاية غير المتوقعة في القصة ، والمرتبطة في نفس الوقت بكل تفاصيلها . ويترتب عليه كذلك بناء القصة على أساس اللغز أو اللبس الذي يحجب المعنى المهرج لتجربة حتى النهاية . وكان هذا النزاع من القصص في البداية ممها جادا . وقد يصعب تأثير النهاية غير المتوقعة عند بعض الكتاب ، وذلك عن طريق إقحام بعض النوايا والاتجاهات العاطفية والأخلاقية ، إلا أن قواعد البناء تظل كما هي ، وذلك مثلا عند في قصص برت هارت ، حيث يكون طرح اللغز أكثر إثارة من طريقة حله . إليك مثلا قصته « وريثة الكلب الأحمر An Heiress of Red Dog » حيث يقوم بناؤه على لغز ، بل على لغزين : أولها لماذا أوصى المجهور بأمواله كلها لهذه المرأة المخاملة بصعة خاصة ؟ وثانيها لماذا كانت المرأة غنية هكذا في الاستعادة من الثروة ؟ وثالثا الحلول غنية جدا للتوقع ، ذلك أن اللغز الأول يظل بلا حل ، أما اللغز الثاني فحلته غير متوقع بل ضعيف ، ذلك أن المجهور قد حرّم عليها مال وصيته إعطاء المال لمن تقع في حبه . ونفس الانطباع تتركه فينا الحلول العاطفية والأخلاقية في قصص مثل « النغي » من « الشوكات السبع » The Fool of Five Forks و« ميغلز Miggles » و« الرجل الصعب المراس The Man Whose Yoke is Not Easy » ويبدو أن برت هارت كان مترددا في وضع النهاية ، خشية انقضاء على الساذجة العاطفية التي تصطبغ بها نبرة الراوي

وكل نوع أدبي يمر في تطوره مراحل ، فاسوع الذي كان يستخدم باعتباره نوعا أدبيا رائجا جادا يتعرض للتجديد ، فيتحول إلى نوع كوميدي ومحاكاة ساخرة . ذلك ما حدث للشعر الغنائي وقصص المغامرات والتراجم الذاتية . وتظهر الظروف التاريخية والمحبة بالطبع تنوعات على درجة عالية من الاختلاف والتناقض ، ولكن عملية التجدد نفسها تمارس تأثيرها على أساس أنها نوع من قانون التطور الذاتي للنوع الأدبي . والتعامل الجاد - في البداية - مع الخرفة ، بكل ما يترتب عليه من تدقيق وتفصيل في الحوافز والعلل ، يُجلب مكانه للسحرية والتمثيلية والتقليد الساهر . وتتعدك الروابط العلية وتتحري باعشارها تقاليد . ويظهر المؤلف نفسه في نص ليحطم - مرة بعد أخرى - الإيهام بالصدق والحلية . ويكتسب بناء الحكمة طابع التلاعب بقالب الخرافة ، بينما تتحول الخرفة نفسها إلى لغز أو مادرة . وهكذا يتجدد النوع عن طريق الاتصال من مجموعة من

تري أن حجم العمل الأدبي - مجرد الحجم - يجب أن يوصح في الاعتبار عند تقييمنا لمزاياه . ولا اعتقد أن أشد النقاد ساذجة ، أعني هؤلاء الذين يكتبون في المجلات الدورية ، قد يصل إلى درجة من البهائم يدعي معها أن في حجم الكتاب أو كتلة شيئا يثير إعجابنا ، خاصة إذا نظرنا إليها نظرة مجردة . إن جبلا في الواقع يعطيان شعورا بالسمو ، وذلك من مجرد الإحساس بالصخامة للمادية الذي يقله إيانا ، إلا أننا لا نستطيع الاعتراف بوجود مثل هذا التأثير عن طريق لتأمل انخام حتى في « الكولومبياد The Columbiad » . ويصور بو - بعد ذلك - مغربة بإقامتها على الحبيبة الغنية التي ترى في « القصيدة المفقودة » والتي لا تتجاوز قراءتها ساعة طولا هي أعظم عمل أدبي . وإن وحدة التأثير أو الانطباع مسألة على درجة عالية من الأهمية . وتطوى القصيدة المفرطة الطول - من وجهة نظر بو - على نوع من التناقض . « وقد كانت الملاحم صبيغة عن إحساس غير مكتمل بالمر ، ولذلك لم يعد ذا مكان في العصر الحديث . والحكاية الثرية أقرب إلى التودج الفنى ، الذي هو قصيدة » . ومن الممكن - فيما يرى بو - أن تزيد سعة الوقت في النثر : « وذلك بحكم طبيعة النثر نفسه » إلى ساعتين من القراءة الشهرية (وهو يساوى حوالى اثنتين وثلاثين صحيفة مطبوعة) . أما الرواية فيعترض علينا بو سبب حجمها ، ولأنها « لا يمكن أن تُقرأ في جلسة واحدة ، فإياها بالطبع نغمد قوتها ، تلك القوة العظيمة التي تبتثق عن لتأثير الكلى » . ويستقل بو أخيرا إلى خصائص القصة القصيرة : « لو أن أدبيا ماهرا كتب حكاية ، وكان ذكيا فإنه لا يوظف فكرة لخدمة الأحداث ، ولكنه يصور - بكل اهتمام وتركيز - إلى تحقيق تأثير معين يمتزج الأحداث على سلسلة ثم يرتبط تلك الأحداث بطريقة مثل تجعلها قادرة على تحقيق التأثير الذي سبق له تصوره . وإذا لم تحمل الجملة الأولى في القصة - في ثنائياها - لاتجاه لإثارة هذا التأثير ، فإن الكاتب يكون قد فشل في أولى خطواته . وليس من المقبول وجود كلمة واحدة في العمل كله ، لا تحدم بطريقة مباشرة أو غير مباشرة هذا التصميم الأولي وهكذا - أيضا وبغض الدرجة من الاهتمام والمهارة - يجب أن ترسم التفاصيل فتترك في ذهن من يتأملها إحساسا بالرضا الكامل . إن القصة تقدم فكرتها بشكل صحيح لا تشويه فيه ، وذلك لأن المعركة حاملة لا اختلاط فيها ، وتلك غاية لا تصل إليها الرواية » . ولقد قال بو عن قصصه إنه يكتبها - عادة - من النهاية إلى البداية ، كما يكتب الصبيون كتبهم

وهكذا يعلق بو أهمية خاصة على التأثير الرئيسي في القصة ، ذلك التأثير الذي يجب أن تكون كل التفاصيل في خدمته . ويعلق بو كذلك أهمية خاصة على النهاية التي يجب أن تكون شارحة لكل ما سبقها . ولقد ركب عملية تهذيب القصة في أمريكا وعلى بالأهمية الخاصة لتأثير الهالي الذي تحدثه القصة ، هذا بينما تلعب البداية في الرواية - خاصة روايات من عهد روايات ديكنز وناكري - دورا لا يكاد يتجاوز دور الخاتمة ، دون أن تكون هذه الخاتمة هي نهاية الحنية . وقد كتب ستيمسون إلى أحد أصدقائه بمناسبة صدور

استمر - رغم تلك الظروف - في الكتابة واستخدم في كتاباته المادة التي كان قد جمعها خلال فترة إقامته في أوستن وتكساس وجنوب أمريكا. ومن القصص التي كتبها خلال فترة السج قصة «إصلاح بآثر رجعي» Retrieved Reformation « (عز جيسى فالتين) وهي القصة التي تعرضنا لها فيما سبق. وتتمى إلى هذه السيرة قصص «أردواجية هارجرافس» Duplicity of Hargraves « و«طريق المصير» Roads of Destiny « وغيرهما. في هذه القصص يتعد أو هزى عن الهاكاة الساحرة. وأحيانا يكون جادا وانماليا وعاطفيا. هذا هو الملحق العام لمجموعته القصصية الأولى والملايين الأربعة The Four Millions « (١٩٠٦) التي تتضمن قصصا كتبت في الفترة من ١٩٠٣ إلى ١٩٠٥. ومن الحدير بالذكر أن أو. هزى قد استبعد من هذه المجموعة بعض القصص التي كتبت ونشرت في نفس الفترة. وذلك لأنه وجدها غير متلائمة مع المجموعة ككل. ومن المؤكد أن أو. هزى كان يسعى لتحقيق نوع من الترتيب يربط بين القصص على أساس أنها حلقات Cyclical. وذلك حين قرر ضم تلك القصص في مجموعات. وهذا النوع من التنظيم يعتمد - كما سرى فيما يل - على وحدة الشخصيات الرئيسية في القصص، مثل جف Jeff وآندى Andy في مجموعة «المتر الرقيق» The Gentle Grafter « وهي وحدة تؤكد هذا التنظيم وتسانده. وأحيانا يؤكد أو. هزى مثل تلك الصلة بين قصص مجموعة الوحدة بإطلاق عنوان «فصل» على كل قصة وكذلك ما فعله في مجموعتي «قلب الغرب» Heart of the West « و«دوامات» Whirligigs «

ولقد رتب أو. هزى أول كتبه على أساس الحلقات. وكان ذلك الكتاب هو رواية «كرب وملوك» Cabbages and Kings « التي نشرت عام ١٩٠٤. وليس هذا الكتاب في الحقيقة رواية بالمعنى الذي نفهمه اليوم. ولكنه شيء شبيه بالروايات القديمة التي نمانل إلى حد كبير مع مجموعات القصص. أو هي «كوميديا مرفعة» كما يقول أو. هزى نفسه. تتضمن هذه الرواية سبع قصص. تعد قصة «الرئيس ميرزا فلورس وجودوين» القصة الرئيسية فيها. ثم أتت عناصر القصص الست الأخرى فيها (نقل القصة الرئيسية الفصل الأول. وثالث. والرابع. والخامس. والسادس. والحامس عشر. والسادس عشر. فيما نقل القصص الست الأخرى الفصول الثاني. والسادس. والسابع. والثامن. والتاسع. والحادي عشر. والثاني عشر. والثالث عشر. والرابع عشر) ويرتبط هذه القصص الست بأحداث القصة الرئيسية وشخصياتها بطريقة غير محكمة. وتكرر قصته الفصل جيدي Geddie « مثلا وكذلك قصة لراحة التي تتضمن الرسالة (الفصل الثاني) كلاً مستقلاً عاماً عن القصة الرئيسية. وكل صلتها بها تكمن في صدقة جيدي لجودوين ول أنها يعيشان في نفس المدينة - مدينة كوراليو. وما أسهل ما تسقط أثناء القراءة مثل هذه القصص والفصول المضممة على قصة الرئيسية. ولهم أن القارئ لا يدري على وجه التحديد

أين يكمن حل اللغز الرئيسي إلا قرب النهاية. وتقوم الرواية في بنائها على أساس ليس ما. إذ لم يكن ميرزا فلورس رئيس جمهورية أنشوريا Anchuria « هو الذي لى حتمه. بل كان رئيس شركه تأمين الجمهورية - السيد واريلد Wahrfield « هو الذي لى حتمه. وبالإضافة إلى ذلك فالليس هو اللغز الرئيسي مناسبة للقارئ الذي يستطيع أن يدرك وجود امر كامن في أساس الرواية. ولكنه لا يستطيع أن يعرف كنه هذا اللغز ولا أين يقع بالاصط. كما أنه لا يستطيع اكتشاف الشخصية التي تتعلق بها اللغز إلا عند نهاية القصة. ومن هنا تأتي إمكانية إدخال شخصيات مفحمة والحديث عن أحداث مفحمة تماماً. ومن هنا أيضا يمكن تبرير ذلك مادام هذا الإيهام لن يتكشف إلا مع النهاية. ومعنى ذلك أن وجود القصص الدخيلة المضممة يحتاج إلى تبرير. ولا يمكن هذا التبرير فقط في تأخير حل اللغز. ولكنه يمكن أيضا في توجيه القارئ إلى طريق خاطئ لحل اللغز. أو الإيهام بهذا الحل الخاطئ على الأقل. والنهاية لا تحل اللغز فقط. ولكنها تكشف أيضا عن مكمن اللغز. كما تكشف عن مكمن التطابق بينها

وتصنع الرواية مد بدايتها أمام كل حقائق التي تكون معها القصة الرئيسية. سيحبروك أن الرئيس ميرزا فلورس رئيس نيكس الجمهورية المتفلة الأحوال قد انتحر على شاطئ مدينة كوراليو. وبه قد فعل ذلك هزما من ثورة معاشة وشبكة انقوع وسيحبروك أن مبلغ المائة ألف دولار التي كان يعملها في حفية أمريكية مصنوعة من الخلد أهديت لى ذكرى ولايته العاصمة. سيقولون لك إن هذا المبلغ - ميراية الحكومة واعياهاها المال - لم يثر عليه أبد بعد ذلك. « ويعلن أو. هزى في نهاية هذه الافتتاحية أن «قصة انتهت فيما يبدو قبل أن تبدأ» وقد يبدو أن نهاية المأساة ودعوة القصة العاطفية قد استندت كل الاهتمام. إلا أن قارئ يفصول قد يجد مزيدا من المعلومات في تتبع الخيوط الدقيقة التي تشكل النسيج البارز للملابسات... وعن طريق متابعة هذه الخيوط فقط سيتضح انسيب وراء دج بقود للمعجور اهدى جاهر Guvez سرا. وذلك لكي يرمي مقبرة الرئيس ميرزا فلورس وينفذ على احصرا ما. هذا رغم أن المعجور لم يرحل الدولة التيس الخط إطلاقا. لم يره في حياته ولم يرجعها بعد موته. وأيض سيتضح السبب الذي كان يشغهم من أجله على ذلك اشجعهم أن يشقى ساعة الشقى مقلبا من بعد نظرات تسيانة هادئة على تلك القصة المهمة.

وعلى ذلك يتكشف وجود اللغز منذ ابدييات الاولى لنقصه وتأخذ الرواية شكل إجابات عن أسئلة مصروحة في البداية. «تعربة» اللغز هذه تعد الهزى الرئيسي للمحكمة. ويحمل به الرواية يقوم على المقابلة أو الهاكاة الساحرة. « ونسب في ذلك أن اللغز لا يتم بطريقة حادة. ولكنه يقدم باعتد عصر لإثارة الشك أو السخرية. أو وسيلة لعاب المزج لذي. وأحيانا يؤكد المؤلف بطريقة متعددة وجود لغز في الرواية. ويؤلف لا يتق وراء الأحداث لا متلاكه الحل. كما يحدث في الروايات ابوليسية

في المهارة في إجماع أشياء متباينة وغريبة وربطها ببعضها البعض وواضح جدا منذ البداية الأساس المشكلى - الذى يشبه اللعبة - للرواية ، وواضح جدا كذلك أساسها القائم على الهاكاة الساخرة ؛ ذلك كله واضح في «المقدمة» الاستهلالية التى يقولها المحاورون تنهى سوع من النقد الدافى . «هناك إحد حكاية صغيرة عن أشياء كثيرة لعلها تلقى من الحيوان المحرى أدانا صاعية لأنها تنصص في الحقيقة قصصا كثيرة عن أشياء كثيرة - عن الأحذية والسفن والشمع الأحمر وشجر السابل Cabbage Palms وعن الرؤساء لا الملوك . هذا بالإضافة إلى الحب وبعض المكائد . في هذا الزحام تتناثر كميات من الدولارات الاستوائية ، دولارات تستمد حرارتها من أكف المعامرين الملتية أكثر مما تستمدها من حرارة الشمس المتقدة وتبدو الحياة نصها - بعد ذلك كله - باردة هنا بكل ما تتضمنه من كلام كاف لإرهاق أكثر الحيوانات البحرية ثرثرة . وهنا يشير أ. هـ. نفسه إلى بناء روايته ، ويخص بالذكر الحب والمحبكات والمناصر الأخرى باعتبارها تعليلًا لربط «كل هذه الأشياء الكثيرة» معا .

وتظهر رواية «كرب وملك» بعد علامة بارزة جدا في تاريخ القصة الأمريكية ، وذلك بالإضافة إلى ما سبق أن قلناه عن بكرة بر للرواية . إن تنظيم هذه الرواية القائم على أساس الحلقات يذكرنا بالأشكال القديمة للرواية ، كما أنه يعيد إلى أذهاننا مفهوم القصة باعتبارها شكلا أوليا وأساسيا وطبيعيا للنثر القصصى . ولقد كان من المطلق - بهذا الفهم للرواية - أن يكتب أ. هـ. قصصا يمكن ترتيبها بسهولة على شكل حلقات ، وذلك اعتمادا على العديد من سماتها وملاحظاتها . أما الشكل القصصى الصمم الذى يقوم على أساس دمج مواد متعارضة ، ويعتمد على المهارة الفنية في الإسهاب في الفصول ولصقها إلى بعضها البعض ، هذا الشكل القائم على أساس خلق مراكز متنوعة ، وعقد متوالية . الخ هذا الشكل لم يكن واقعا إطلاقا في إطار اهتمام أ. هـ.

- 4 -

ورغم ما قد يبدو في حمل أ. هـ. من تماسك ونجاس - ورتابة ومال في رأى الكثيرين - فهناك تذبذب وانتقالات وتغيرات جديدة بالملاحظة . فقد سيطرت على إنتاجه في السنوات التى تلت صيته مباشرة (والذى نشر أيضا فيها بعد) القصص العاطفية التى تخمى عن بالعات محلات نيويورك ، وغيرها من نهد «حكم جورجيا Gorgia's Ruling» . وبصفة عامة تلتق في إنتاج أى كاتب العاطفية والكوميديا أو السخرية ، إذ يلتقى كلاهما في الوظيفة التى تقوم على التعارض والتناقض المشترك هذا ما يجده في أعمال ستيرن وديكتر ، ويجده إلى حد ما في أعمال جوجول وبنير هذا المزج بين العاطفية والسخرية في أعمال أ. هـ. بوضوح بارر يحسه أن اتجاهه إلى المتأخرة ذات الهابة المباشرة الضحكة البناء والتصميم كان اتجاهه محمدا تحديدا دققا . ولذلك ترك قصصه العاطفية للترعة من الحياة لدى القارئ انطباعا بأنها مجرد تجارب ، لأنها من حيث الفنية واللغة أضعف من القصص الأخرى .

العادية ، بل إنه على العكس من ذلك يذكر القارئ دائما بمصوره . وحين يذكر أ. هـ. أن صيحت العاصف لن يظهر مرة أخرى حتى نهاية الرواية (الفصل الثالث) يصيف قائلا : «هذا ما يجب أن يعمه ، وذلك أنه حين أصر قبل الفجر في يخته راسلر Rambler حمل معه حل لغز كبير مستحيل ، حتى إن قليلا من أهل آشوريا يمكن أن يظامروا ولو بطرح مثل هذا اللغز» .

ويعاثر السيكولوجى جانب تماما ، فالتركيز في الرواية قائم على الأحداث لا على التجربة الداخلية . ولذلك يمر القارئ مرور الكرام على مشهد انتحار الرئيس . ولا يحاول أ. هـ. تزيين قارته من الشخصيات بلوحة تكتي للإيهام بأنهم بشر أحياء ، فخصيات الرواية دمي ، بمعنى أنهم يقولون ما يأمرهم المؤلف بقوله ، ويفعلون ما يأمرهم بفعله . وهم لا يعلنون شيئا يتحتم أن يظل فيها احتفاظا بسر اللغز ، وذلك لأن تلك هي إرادة المؤلف .

إن اعناز الأساسى للرواية بهذا المعنى بسيط جدا وشعاف . وما يبرر وجود الرواية ويعملها هو اختلاط شخصية رئيس الجمهورية - جمهورية آشوريا - بشخصية رئيس شركة تأمين الجمهورية . وهكذا قام اللغز على نوع من التلاعب اللغوى الذى يعد وسيلة شائعة عند أ. هـ. هذه المصادقة البسيطة التى لا تحتاج في ذاتها إلى تحليل ، تحوت في مثل هذه الرواية إلى علم ومثير لكل الأحداث التى تقع فيها .

وتطرح النهاية حلا ذا ثلاثة جوانب : الأول أن سوا فلورس لم يكن الرئيس الذى أمسك به جودوين ولم يكن هو الذى انتحر ، وكان الذى انتحر هو السيد وارفيلد . الثانى أن زوجة جودوين لم تكن هي الممثلة إيزابيل جيلبرت ، بل كانت ابنة وارفيلد . الثالث أن جودوين لم يستول على النفوذ (كما أصر الشيطان «بليث Blythe» ، وكما يجبل القارئ إلى الاكتناع . ولكنه أعادها إلى شركة التأمين . والحل الأخير هو الحل الذى يتوقعه القارئ من بين هذه الحلول الثلاثة . وهذا التوقع لا يعتمد فيه القارئ على السياق بل ينطلق في توقعه من تصور أن هذا الحل هو الحل الحتمى . وعلى ذلك يصبح الحل الأول والثانى مفاجأتين تأميتين . وثم إشارات عقيمة موجودة في المقدمة - كما هو دأب أ. هـ. دائما - ذكر فيها المقبرة الغربية ، وذلك «الشخص» (جودوين) الذى يهتم لأسباب معينة بظافة المقبرة ويرورها دائما . وخلال قراءة الرواية يميل القارئ إلى رؤية اللغز في أى نقطة منها عدا النقطة التى يمكن فيها اللغز ضلا .

ورغم ذلك فالشيء لظام جدا بالنسبة لنا في هذه الرواية أنها مجموعة قصص موحدة . إنها رواية ذات ساء «مترق» قائم على أساس مبدأ الترتيب على حلقات ، وهذا ما يهم من العنوان نفسه «كرب وملك» . هذا المصان مستمد من قصة لويس كارول Lewis Carroll الشعرية المعروفة ، وهى يقترح حيوان بحرى على انحر الاستماع إلى قصصه التى تخمى عن أشياء كثيرة كالأحذية والسفن والشمع الأحمر والكرب والملوك . وقد كتبت الرواية بطريقة شبيهة بطريقة الشعر الذى تعد به القوافى مسقا ، حيث تكن الفنية

عادة ما تطول وتمتد التركيز ، وسماياتها تأتي بحية لقصص القارئ فتتركه من ثم مليا بالإحساس بعلم الرضا . هذه القصص خالية من التركيز ، وتمتد لصتا إلى الظروف ، ويتأوها إلى الدنيوية . وقد يكون النقاد الأمريكيان مستعدين لرفع هذه القصص إلى مستوى يتجاوز كل ما عداها ، إلا أن هذا تقيم يصعب أن موافق عليه . إن المواطن الأمريكي عادة ما يهتم نفسه وقت راحته في بيته للتأملات الأخلاقية الأدبية والعاطفية ، ومن الضروري أن يجد هذا المواطن القراءة التي تناسبه . تلك هي عاداته وتقاليد ، وهي سمعة من سمات التاريخ القومي التي تحددها خصوصيات حصارته وطريقته في الحياة . إن الخوف من أي نوع من « الإباحية » في الأدب يعد عرفا تشديدا عند الأمريكيين ، حتى لو كانت تلك الإباحية من النوع الذي يجده هند موبسان . وأو . هري أمريكي تقليدي في جوانب كثيرة ، فهو يعترض على مقارنته بموبسان قائلا بآراءه إنه كاتب يابسي . ولأن هذه التقاليد الأمريكية في الحياة غريبة على القارئ الروسي لم تلق قصص أو . هري العاطفية - التي نالت إعجاب الرئيس دورفلت - مجاحا عذبا .

وسنذكر هذه الأعمال ، ونركز اهتمامنا على إحدى قصص أو . هري الأولى . وهي قصة نلغنا بغربة بانها بما يؤكد طبيعة الإبحارات الأولى لأو . هري في هذا المجال ، تلك هي قصته وطرق التصير التي نشرت لأول مرة عام ١٩٠٣ ، ولم تظهر مطبوعة في كتاب إلا عام ١٩٠٦ (في المجموعة التي تحمل نفس العنوان) والأحداث هذه القصة لا تقع في أمريكا ، بل تقع في فرنسا في القرن الثامن عشر بين الثورة . والقصة تتكون من ثلاثة فصول بعد كل واحد منها في الحقيقة قصة مستقلة . يصدر الشاعر القروي دافيد ميجور David Mignot قرينه راحلا إلى باريس والطريق الذي يسلكه ينتهي إلى تقاطع « بمند الطريق مرامح ثلاثة ثم ينتهي إلى شئ محير ، هناك طريق واسع إلى اليمين ، وتم فرع آخر من الطريق يمتد يسارا . وقف دافيد برهة مترددا ، ثم سلك الطريق الأيسر ، وتلا ذلك قصة منفصلة بعنوان « الفرع الأيسر The Left Branch » تنتهي بانطلاق طفلة من مجلس المركب دي بويرنوي Beaupertuys تؤدي إلى وفاة دافيد . يعقب ذلك مباشرة الجزء الثاني بعنوان « الفرع الأيمن The Right Branch » بادئا بنفس العبارات « بمند الطريق مرامح ثلاثة ثم ينتهي إلى شئ محير ، هناك طريق واسع إلى اليمين ، وتم فرع آخر من الطريق يمتد يسارا . وقف دافيد برهة مترددا ، ثم سلك الطريق الأيمن » . وتنتهي هذه القصة الثانية أيضا بموت دافيد في ظروف مغيرة وإن كان بنفس مجلس المركب دي بويرنوي . ويأتي عقب ذلك مباشرة الجزء الثالث بعنوان « الطريق الرئيسي The Main Road » بادئا بنفس العبارات الانتحالية ، ولكنه ينتهي بعودة دافيد إلى القرية بعد دقيقة من التفكير . تأتي بعد ذلك القصة الثالثة ، وتنتهي بانتحار دافيد مجلس وقع في يده مصادفة . وهذا المجلس كان ذات يوم في حجرة المركب دي بويرنوي .

تعتمد هذه القصة في مآتها على فكرة « الطرق الثلاثة » ، وهذه الفكرة مرموقة فولكوردية تعبر عن حتمية القضاء والقدر . يؤكد ذلك

الاقتراس الشعري (الذي يرد مرة واحدة عند أو . هري) الذي يشير إمكانية « تغير المصير أو تجنبه أو التحكم فيه وتشكيله » . وليس الجديد في هذه القصة بالطبع الفكرة نفسها ، الجديد فيها تركيبها من ثلاث حكايات مستقلة اعتبرها الكاتب متعابرة . ولذلك لم يمس الكاتب فقط بتركها دون مبررات تربطها ببعضها البعض ، ولكنه لم يمس أيضا بإبداع أي إمكانية لصياغتها في كل مترابط . وعلى ذلك قدم الحكمة حارية في تنوعاتها الثلاثة المختلطة على شكل تواريات عردة دون رابط يوحد بينها بطريقة أو بأخرى في كل موحد كما هو المفترض عادة . ولناخذ على سبيل المقارنة - مثلا - قصة توبستوي « ثلاث ميثاق » التي قدمت تواريات « السيدة والعلاج وشجرة » بطريقة مبررة في سق مبرط من الأحداث على البحر الثاني « التوقف في الطريق / السائق / حذاء العلاج / الوعد بصيب الصليب .. الخ » . أما أو . هري فيقدم لقارئة عالها بها بنائيا يكون كل جزء فيه كلا مستقلا ، فالبطل يبدأ حياته من جديد في كل مرة ويندو للأمر كما لو كان المؤلف قد سى أنه مات في الفصل السابق نحن إذن يازاء حكايات ثلاث تتصل ببعضها البعض ، غير أن اتصالها لا يقوم على أساس مبدأ الترابط المعنى لمغامرات البطل (كما هو الأمر في روايات للمغامرات) بل يقوم على أساس المقارنة والتقابل . وعلاوة على ذلك فوحدة البطل التي تفرصها الفكرة لا ترتبط بوحدة مصيره - وهي أن تكون الرواية رواية مغامرات ، لو فها بتعبير مهابات الخراين الأول والثاني (مع استثناء شخصية دافيد حية) . وعلى العكس من ذلك فإن كل ما يحتاجه في رواية مغامرات لكي يموت البطل هو أن يهدف كل الأدوات « المساعدة » (كما حدث بشكل واضح في إحدى روايات دوماس)

ومع ذلك فإن جودة بناء هذه الرواية لا تنف عن هذا الحد ، فالخط الرئيسي للبطل دافيد ميجور والأحداث قد انقطع مرتين بموته ، ثم استؤنف مرة ثالثة . وبذلك انتهى الترابط والاتصال الطبيعي . لكن المستوى الثانوي للأحداث يسير على عهد مألوف في سق رمي مستقيم ، فالماركيز دي بويرنوي يسافر إلى باريس « الفرع الأيسر » ويشارك في مؤامرة ضد الملك « الفرع الأيمن » ثم يبنى بسبب هذه المؤامرة ، وتصادر كل أمواله ، ويبيع المجلس لأحداثيات بيع الماديات حيث يقع في يد دافيد « الطريق الرئيسي » . وهناك بطل ثان لم تقدم حكايته في شكل أحداث مترابطة رغم أنها تقع في خلفية الحدث الرئيسي مرمجة على حلفات ، فينتهي حدث ليد آخر ، والمجلس نفسه بعد بطلا من نوع ما ، فهو ينتقل من يد لأخرى ، وفي كل مرة يقع في يد دافيد . وعلى ذلك فم اختلاط وتعارب عريض بين مستوى الحدث في القصة . المستوى الأول تقدمه قصة الماركيز وحكاية مجلسه ، وهو مستوى يتحرك في الزمان بشكل عادي . والمستوى الآخر تقدمه الحكايات الثلاث التي تدور حول البطل نفسه . وهو مستوى يتحرك دون أي رابط رمي داخلي . وهذه الحكايات تعد مقفلة على مستوى الحدث الثانوي عدة مرات . وفي كل مرة يلقي الإصعاع الجديد الإصعاع الذي سبقه ويبدعه . وهكذا يفرق الكاتب قوانين « الاحتمال » ويتجاوز كل المبررات القصة ليحل عليها « دعوى »

نحن إذن إزاء نمط خاص جدا من جمع القصص . ويمكن القول - إذا تذكرنا أن أو . هنري كان يكتب في ذلك الوقت روايته وكرب وموت - أنه كان مشغولا في تلك الفترة بشكل حاد بمشكلة الترتيب على أساس حلقات ، وأنه كان مشغولا كذلك بمشكلة الربط بين هذه الحلقات فحاول أن يتكראبية جديدة معقدة من ذلك النوع الذي وجدناه في القصة السابقة . ويبدو أنه ملّ التجريب بعد أن حاول أن يجد مخرجا من التماذج الخطية لرواية البامرات والرواية البوليسية . وانتهى به الأمر إلى التحلي عن هذه التجارب ، وبدأ في كتابة قصص مستقلة ، ثم دمج بعضها في البعض الآخر بعد ذلك في شكل مجموعات وذلك بناء على وجود خصائص مشتركة بينها من نمط أو آخر . ولعل ظروف الإبداع الأدبي التي كان يجياها أو . هنري لعبت دورا ما في رفضه لمزيد من

تتصم وصفا منها ومتطورا (وصفا لطريقة الحياة وليس كولوجية الشخصيات .. الخ) وهي النوع التقليدي الذي ساد الرواية الروسية في القرن التاسع عشر . لقد تجاوز الأدب الروسي الآن هذا النوع من الرواية ، ويقوم الآن بتطوير نوع جديد . من هذا المنطلق يعد أو . هنري هاما جدا بالنسبة لنا ، وذلك لأنه أنهى تطور الرواية الأمريكية في القرن التاسع عشر ، وقادها إلى التنظيم على أساس حلقات . إن مجموعات أو . هنري تعد نمطا من قصص ألف ليلة وليلة ، وإن كان يتقصها الإطار التقليدي للعام الذي تقوم عليه ألف ليلة وليلة

•

كان أو . هنري مضطرا لكتابة قصص قادرة على إرضاء أدواق متنوعة ، وذلك بحكم عمله في سوق أدبي . وارتبطه بشروط

أو . هري أن يكتب مسودات قصصه ، بل كان لا يبدأ الكتابة إلا حين تكتمل القصة في ذهنه ، وكانت عملية إصلاح اللغة وتنقيحها عملية مستمرة لا تكاد تتوقف : « كان أو . هري فنانا حريصا ، كان عبدا للفاموس يداوم على مراجعته مفتحا باكتشاف أي خلل لمعلق الكلمات يمكن على أساسها أن يتجدد المعنى . وكان ذات يوم جالسا إلى مكتبه وظهره لي . كان يكتب بسرعة خاطفة ، كما لو كانت الكلمات تتدافع بشكل تلقائي من قلمه . توقف فجأة وسكن لمدة نصف ساعة ، ثم استدار ، فاعتزته النعشة إذ رأى لا تزال هناك قال : (هل تحس ظمأ ، هلم تناول مشروبا) قلت له وقد بلغ مني القبول أنصاء : (أكون رأسك خاليا حين تجلس هكذا ؟) ويبدو أن

في مثل هذه المواضع ، وحين يتطلب تطوُّر السرد أو التقليد وصفا خاصا ، ينتهز أو . هري الفرصة ويحولها إلى مدركة أدبية . وفي الوقت الذي يستغل فيه بعض الكتاب أمثال هذه الفرص لاستعراض فصاحتهم ، أو لإعطاء القارئ بيانات تفصيلية عن الشخصيات وطلابها ومظهرها الخارجي وملابسها وتاريخها ، يميل أو . هري للإيجاز والسحرية إلى أبعد حد . « عدد لعجور يعقوب سراجنز Jacob Spraggins إلى بيته في التاسعة والنصف مساء مستغلا سيارته . وعليك - بكل أسف - أن نضمن أمت طرارها ، مسأعليك وصفاها غير مدعوم . لو كانت هذه السيارة إحدى السيارات العامة لكان ممكنا أن اصف لك قوة محركها وعدد إطاراتها

ومن الغريب أن المفهوم الأخير الذى بنقنا دنا عند الرومانسيين الأوائل (في خاتمة قصة توريحيث «ماوى السلاء») والذى يستخدمه على أو مبررا للتصحر والصمت reticence - هذا المفهوم يقوم بوظيفة أخرى في قصص أو. هيرى، تلك الوظيفة هي تحليل وتبرير عراة ما تقوله الشخصيات في حالة ثورتها أو تمعه، وتلك عراة ذات طابع أدنى

وتجدر الإشارة بصحة عامة إلى أن الأداة الأسلوبية الأساسية عند أو. هيرى (والتي تظهر في مائة الحكمة والحوار) هي الاعتماد على كل ما هو غريب وبعيد ولا يبدو عليه الترابط، ولهذا لا نجد كثيرا من الكلمات والأمكار والموصوعات والمشار غير المتوقعة. معنى ذلك أن المفاجأة وكسر التوقع إحدى أدوات المحاكاة الساخرة. وهى أداة تقوم بدور المبدأ المنظم في الجمال. ولذلك لا يكون عرييا أن يبدو أو. هيرى جهلا لتجنب الوصف للمنظم الدقيق. وليس عرييا أن يتحدث أبطاله بطريقة شادة غاما. وفي هذه الأحوال تصبح السمة مبررة مجموعة من الأسباب والظروف

ولقد قدم لنا أو. هيرى دراسة من نوع ما عن الكيفية التي يتحتم أن تحدث بها الشخصيات حين تكون واقعة تحت تأثير معين ما. وهى دراسة قلحها لنا في قصة «اختيار البودنج Proof of the Pudding» وهى قصة نجحت نستعيد «الجلد» القديم بين الناشر أو محرر الخريدة وبين الكاتب وكان أو. هنري يميل إلى وصف علاقته بالناشرين والمحررين وصفا ساخرا. نقرأ في قصة «غلطة فنية» التي سبقت الإشارة إليها «لسام دوركى علاقة بعثة (لو كنت أقوى بيع هذه القصة لحنة منحصة في بشر القصص لنحن على أن أقول ينتج بعلاقته بعقيته)». وفي قصة «اختيار البودنج» يلتقي كل من الناشر وكاتب القصة في حديقة عامة. يرفض الناشر رفضا قاطعا ما يكتبه الكاتب متعللا بأنه يقلد الخط الفرنسي لا الخط الإنجليزي. ويشيكار في جندل نظري، يعتقد الناشر الكاتب منها إياه بأنه يفسد قصصه في دروبه ولكنك تفقد كل حبكة بتلك الصربات الرئية السطحية من مرشاة فسدت، تلك الصربات التي طالما شكوت منها لك. ولو تساميت إلى مستوى القمة الأدبية التي تصل إليه مشاهلك الدرامية، ورسمتها بالألوان الزاهية التي تتطليا المشاهد لما أعاد إليك ساعى البريد هذه الأطرف الضخمة التي ترسلها إلى الناشرين ليردوها إليك». ويرد الكاتب شارحا نظريته الخاصة «ألا يزال دهلك منعقا بهذا التصور التقبى للدراما! وتوقع حين يحطف ذو الشارب الأسود الفتاة بيسي Besse ذات الشعر الذهبي - تتوقع أن ترى الأم راكمة

وقد رعت يديها إلى السماء والصوم مسلط عليها وهى تسهل قائلة (فلتشهدى أيتها السماء أنى لن أدوق طعم الراحة ليل سار حتى يقع قتل انتقام الأم على رأس الوغد قاسى القلب) ! سأحملك بما تقوله الأم في الحياة الحقيقية، إنها ستقول: (مادا؟ بيسي حطتها رجل عريب؟ يا بلقى! المصائب لا تأتى فرادى - ناولى قبمى الأخرى إذ يجب أن أسرع لإبلاغ الشرطة كيف حدث أن لم يكن معها من يرعاها؟ أريد أن أعرف كيف؟ اتعد عن طريق نطق السماء وإلا

طابع المحاكاة الساخرة. يصل الراوى للمدينة مستعلا القطار وكل ما استطعت رؤيته من خلال حركة الترافد خطان من المنارل المنمة. تتكون المدينة من منطقة تنفع مساحتها عشرة أميال مربعة. وتبلغ طرق المدينة حوالى ١٨١ ميلا منها ١٢٧ ميلا مرصوفة. وبالمدينة محطة للمياه تكلمت مليونى من الدولارات. هذا علاوة على الخط الرئيسى الذى يبلغ طوله ٧٧ ميلا.

ويجرى حوار بعد ذلك بين الراوى وإحدى الشخصيات: «قلت له وأنا أتمد للرحيل (وهو وقت لا يحتمل سوى بعض ملاحظات العابرة): «إن عديتكم مكان هادئ منعل يجب أن أعترف بذلك. إنها مدينة ساكمة لا يقع فيها ما يعكر الصبر، والحياة فيها عادية وأليمة. إنها تعتمد على تجارة للموافد والأولى الخفية مع العرب والمحبوب، وطواحيها تمل بظافة تريد على ألى برمبل من الدقيق».

وقد أشار النقاد الأمريكان منذ فترة طويلة إلى هذا الاستخدام الساخر الذى يعتمد على محاكاة بعض المقتطفات، والذى بعد إحدى وسائل أو. هيرى الأسلوبية الدائمة. ينقل أو. هيرى نصوصا من تيسون وبسبر وغيرهما معطيا لمعنى كلماتهم دلالات جديدة ومبدعها منها بعض التوريات، هذا إلى جانب أنه يشوه - من عمد - أجرة من هذه المقتطفات، وهكذا. ومما يؤسف له أن القارئ الروسى لا يدرك كل ذلك كما هو الحال دائما مع الأعمال المترجمة. وخاصة في قصص الطرائف التي يعتمد أو. هيرى فيها على الجهل الدعوى للمتكم (الأمر الذى يؤدي به للخلط بين المصطلحات العلمية وبين غيرها من الكلمات، وذلك مثل استخدام مصطلح تحت جلدى «hypodermic» بدلا من كلمة افتراسى «hypothetica».

وعالما ما يكون سلوك الشخصيات عند أو. هيرى سلوكا غير مأبوف في نكتب ويؤكد المؤلف به أحيانا هذه المראה في سلوك شخصياته. يستعد بطل قصته «غلطة فنية» A Technical Error وهى قصة سام دوركى Sam Durkee للقيام بعمل انتقامى دموى (والنار مويمة تميدية في التراث القصصى الأمريكى): «أخرج سام من جيبه مطوية ذات مقبض مصروع من العظم. استلها ثم أزال بها قطعة من الطير الخفاف كانت عاتقة بحداثه الأيسر. ظنت في البداية أنه ميسر - على حد المطوية - أن يأخذ ناره. أو أنه سينلو عليها، لعنة المعر. ذلك أن قصص النذر التي مرأتها أو التي قرأت عنها تبدأ هكذا عادة. ولكن يبدو أن هذه القصة تقدم معالجة جديدة لمصروع، ومعنى ذلك أنه سلاق الاستحجان من النظارة لو حرصت على حشة المسرح. تحدث سام خلال سيره عن المطول المتوقع لسطر، وعن ثم اللحم، وعن الكؤوس الموسيقية. وإذا استمعت إليه وإلى حديثه قل يحظر أبدا على بالك أن يكون له على وجه الأرض أخ أو حبيب أو عدو. وشم موصوعات لا نستوعيا الكلمات حتى في القصص غير المختصرة من الأعمال»

إلى إيجار أو . هنري باعتباره نقطة من نقاط المدونة التي وصلت إليها القصة القصيرة الأمريكية في القرن التاسع عشر . لقد كان كاتباً وناقداً وصاحب نظرية ، وهذه خاصية لم تتحقق إلا في عصرنا الذي على عاتقها من المفاهيم الساذجة عن الكتابة باعتبارها عملية «لا واعية» يعتمد كل شيء فيها على «الإلهام» وعلى «البداهة» على الكاتب أو الشاعر . وربما لم يتكرر - منذ لورانس ستيرن - مرة أخرى كاتب المحاكيات الساحرة الذي يمتلك مثل تلك المعرفة الدقيقة بحرفته ، والذي يحاول مرة بعد أخرى «الاطلاع» على أسرار هذه الحرفة كما فعل أو . هنري

وتبقى بضع كلمات إحصائية عن أسلوب أو . هنري ، مسرده ولما سطر هازل . وكتائمه مرصعة بالاستعارات التي لا تستهدف إلا إرباك القارئ ، أو الدرجة عه بعقد مقارنات مباحثة وغير متوقعة ، ذبياً . ولا تعتمد هذه الاستعارات على انصاع التقليدي بل عادة ما تنافس المعايير الأدبية . ذلك أنها تهدف إلى تحقير المستعار له . الأمر الذي يؤدي بها إلى كسر مشكلة جمود الأساليب وتحجرها وينطبق هذا الكلام بشكل أصح على «مفردات الوصفية بصلة خاصة» وهي المواضع التي يتجلى فيها المعنى الساحر لأو . هنري كما سبق أن رأينا يقول في وصف مدسة مثلاً : «رغم أن أصداء الشفق لم تكن قد ظهرت بعد ، فقد بدأت الأصوات تضرر المدينة كما يذبح لغش من مقلات عبقرة» (Compliments of the Season) . ولا حاجة بنا لإعطاء أمثلة أخرى ، إذ يمكن للقارئ أن يلاحظ بسهولة أن الوصف الأدبي التصنيفي والجاد لأي شيء أيا كان يمثل قمة العنبة من وجهة نظر أو . هنري . ولا يخبر كاتب مبتدئ يقوم بدور الصديق في قصة (بار الجحيم The Plutonian Fire) بفرح عليه أو . هنري ماين «هب أنك تكتب مقالا وصفيًا ... مسجلاً انطباعاتك عن مدينة نيويورك كما تراها من فوق كوبري بروكلين . المنظور البكر الذي قد صعدت بيت Pettit قائلاً : «لا تكن غيباً ، وهباً بشرب بعض البيرة» . هذا أمر عادي جداً عند أو . هنري في المفردات الوصفية وفي السرد . وأو . هنري - علاوة على ذلك - يدخل في حوار مع قارئه لا لإيهامه بأي اتصال بينه وبين القارئ ، أو بأي اتصال بينهما وبين الواقع ، بل ليؤكد بشكل مطلق دوره ككاتب ، ومن ثم ليعالج القصة من منطلقه الشخصي الخاص ، لا من منظور رאו غير شخصي . وأحياناً يستخدم أو . هنري رأواً خارجياً (كما في قصص الحرمة) وخاصة في تلك الحالات التي يستخدم فيها اللغة المدرجة بهدف اللعب بالكلمات وما أشبه .

وإذا كان هذا هو النظام السردى عند أو . هنري فالخود يس كذلك ، ذلك أن الحوار يؤدي دوراً هاماً في الأسلوب ، وفي التأثير الذي تخلقه الشبكة . وتعرض ديناميّة الكلام في الحوار - بشكل طبيعي - الإيجاز في السرد وفي التعريفات الوصفية . وللحوار في قصص أو . هنري علاقة مباشرة بالشبكة وبالدور الذي تقوم به الشخصيات في القصص كذلك . ذلك لأنه حوار عني في تعبيراته ، سريع الإيقاع ، غامض وملئ بطريقة ما . وأحياناً يقوم الحوار على

من أنتهي أبداً .. أوه . كلا ليست هذه القبة ، بل الأخرى البية انيون ذات المشرائط الحريرية . لابد أن يبسي جئت ، إنها عادة تجعل من انيون . هل لبودة على وجهي أكثر من اللازم ؟ يا إلهي كم أحس بالنصباع ، ويستمر الكاتب داو Dawe قائلاً هذه هي الطريقة التي ستكون بها الأم ، إن الناس في واقع الحياة لا يرتفعون في الأزمات الانفعالية إلى عالم الشعر البطولي الخالص . إنهم يساهون لا يستطيعون التحليق في هذه العوالم . وإذا كان عليهم أن يتحدثوا أصلاً في مثل هذه الأحوال ، فإنهم يستعملون مفردات بسيطة مفسها التي يستخدمونها كل يوم ، ولكن كلماتهم وأفكارهم تختلط أكثر ، هذا كل ما في الأمر . وفي إحدى القصص التي يتجادل حولها - الناشر والكاتب - نكتشف الزوجة - عن طريق خطاب - أن زوجها قد هرب مع امرأة تعمل مانيكيرا ، فنقول : «طيب ، ماذا نعتقد في ذلك ؟» ويعلق الناشر ساخناً : «كلمات غير ملائمة على الإطلاق» كلمات صلبة . فلم يحدث أن يهوى كائن إنسانى يمثل هذه التعبيرات المتدلة وهو يواجه مسألة مفاجئة ، ويذهب المؤلف إلى عكس ذلك فيقول : «ليس ثمة من مدح في حديث ريد طنان وهو يواجه زمة حقيقية . رجلاً كان أم امرأة . إن الناس يتحدثون بطريقة طبيعية ، بل ربما تحدثوا بطريقة أسوأ من العادية» . وتبع فكاهية القصة من أن كلا من الناشر والكاتب يحرم نفسه عقب هذا المحدث مباشرة في ورطة «درامية» مماثلة . في نفس الوقت ذلك أنها ذهبا إلى مسكن الكاتب بعد أن مثلاً في لتوصل إلى أي اتفاق حول حلها المنظر . وهناك وجداً خطاباً عما به أن زوجته قد هجرتاهما . وكان ذلك فعل كل منهما في (الوجهة العملية) ماقصا لما كان قد طرحه نظرياً . سقط الخطاب من يد الكاتب . وعطى وجهه يديه للزمنيتين باكية بصوت مؤثر عبق . «يا إلهي ! لماذا سقيتني من هذا الكأس ؟ فليكن الإخلاص والحب - أعدل عطايا سمائك - أقوالاً ساحرة يهوى بها الشياطين والحرمة ما دامت قد خدعتني» . وأخذ الناشر يتحسس أحد أذنيه سرته وهو يتنخم من بين شفتيه الشاحبتين : «أليس هذا هو الجحيم في رسالة ؟! ألا يلقى بك على أم رأسك من شاطئ ؟! أليس جحيماً ؟! أليس كذلك ؟! » . إن المعنى الساحر الذي تضمنه القصة يتوجه بصفة أساسية ضد اعتماد الكاتب على تقليد «الحياة الواقعية» ذلك أن المشرق دائماً لم يفترض بأن الأشياء (في القصة) «ليست كذلك» (في الحياة) . وهو الاعتراض الذي نتوقع ضرورة أن يكون الناشرون قد صدعوا به رأس أو . هنري حتى دفعوه إلى حالة من السخط والتبرم ، حملته يذهب إلى جوار وقوع كل شيء في الحياة

ومن السمات المميزة لزرعة المحاكاة الساحرة عند أو . هنري تعامله كثيراً مع مشكلات أدبية كموضوعات لفصحه . ويسير الفرضية ليدل بأرائه الساحرة حول معضلات الأسلوب ، كما يورد آراءه في التحرير والناشرين وفي مطالب القراء هنا وهناك وهكذا . وبعض قصص أو . هنري تذكر بالسنوات المعروفة التي كانت شائعة في فترة ما . وهي تعتمد على المحاكاة الساحرة ، وتدور حول عملية تأليف انيونات . وتعرض مثل هذه الأعمال عن وعي أو . هنري المتيق جداً بانثرات ومعضلات الشكل الأدبي . وتؤكد ما يذهب إليه من النظر

أساس الزئزئة للشهرة ، أو سوء الفهم بين المتحاورين . وهذا لا يعكس على الأسلوب فقط . بل يعكس كذلك على الحكمة .
تنتجحدث فتاة في قصة (العنصر الثالث The Third Ingredient) عن الهبة التبعة لرحلتها (حيث كانت قد ألفت بنصها في الهر يأسا) ، وفي نفس الوقت تقوم فدة أخرى بتجهيز طاجن البطاطس باللحم البقري . تمر العتاة لثابة عن أسعها لأنها لا تعد بصلا نصعه في الطاجن . تقول سيسليا Cecilia وهي ترتعد .

« لقد أوشكت على العرق في ذلك الهر اللعين »

قالت هيتي Hetty

« لا بد من إضافة بعض الماء إليه ، أعني للطاجن . سأتى ببعض الماء وأضعه في المقلاة »

قال انصار : إن رائحته شبيهة . واعتصمت بيتي

« هـد الهر شمالي بعض المصلي ! إن رائحته عدى بمثابة رائحة مصبغ الصابون ، أو رائحة كلاب الصيد للثقة . أوه إليك نعين الطاجن انتهى لو كانت عندنا بصلة واحدة له »

وتم حقيقة هامة لها صلة بما نحن بصدده في هذه القصة فتم نوع من الموراة بين دور البصل في الوجبة التي يتم إعدادها (طاجن اللحم والبطاطس) وبين دور الشاب الذي يظهر في نهاية القصة (وفي يد بصلة) . وتتصح هذه الموراة في السطر الذي نقوله هيتي وننتهي به القصة . وفي قصة أخرى بعنوان (غدية مالك The Ransom of Mack يتحاور صديقان ، ويمكن من المناقشة استنتاج أن مالك مقدم على الزواج (وهو الأمر الذي يتبادر إلى ذهن صديق مالك) . ويبدو على ذلك أنهم قام الصديق بتدبير خطة معقدة تستهدف منع هذا الزواج . ولكنه اكتشف في النهاية أن عبارة مالك «على زواج العتاة لقي مرّت النينة» بالإضافة إلى كلماته وكلمات العروس اللاحقة لهذا نقول . لا نعى سوى أنه الشخص الذي سيقدم مراسم الزواج بنصه ، وذلك في غيبة وجود أى شخص مناسب للقيام بذلك . وبذلك خصصت القصة القصيرة للتجديد على يدى أو . هيرى ، حتى أصبحت معه تأليفا متبعا عن القصة المسلسلة والحوار اللهاوى أو كوميدي

٦

وعود لآل إلى ولع أو . هيرى بالمحاكاة الساخرة وذلك من أجل اكتشاف امادىء والوحدات البنائية العامة هذه من خلالها . ولقد سقت الإشارة إلى المحاذ أو . هيرى الأدب موضوعا تتور حوله بعض قصصه ، وذلك ببناء هذه القصص على مناقشة بعض المعصلات النظرية المتعلقة بالأدب . وهذه القصص يمكن التعامل معها باعتبارها أمثالا مستقلة يكشف لنا أو . هيرى من خلالها عن ميادته وعن مقده ساذج الخطية وهكذا . ويعطى أو . هيرى دائما على تطور الحكمة حتى في الأشياء العادية جدا : ويتنزه كل فرصة لكي يقدم لقارئة معارفة أدبية ، لكن يحطم الإيهام بالصدق ، ولكن

بحاكي صيغة لغوية جاهزة (كليشيه) وليبر التقليدية في «هرى ويرتها» ، أو لكي يكشف عن الكيفية التي تترابط أجراء القصة بها ويتدخل المؤلف مرة بعد أخرى في أحداث القصة مناقش نظري مناقشة أدبية ، وعجولا القصة إلى رواية مسلسلة تتسلل إلى كل لأجراء للكونة لها صوما تعليقات من ذلك النوع .

ونعرض الآن لمناقشة تفصيلية لإحدى قصصه لرى النسق العام للمعارفة الأدبية واللغو عند أو . هيرى . إنه نسق يعتمد على وهي بأدوات الساء التقليدية ، ويقوم على تعريفنا في الوقت نفسه . تلك هي قصة «ليلة في جزيرة العرب الجديدة»^(٧) وهي تبدأ ، بمقدمة طويلة يقيم المؤلف فيها موازاة بين هارون الرشيد في ألف ليلة وليلة وبين المحسنين من الأمريكان (وذلك موضوع أنير عند أو . هيرى) ، ويهيى أو . هيرى مقدمته بقوله : «غير أن هناك الآن عشرة سلاطين لشهراد واحدة تعتبر أعلى من أن تخاف من وتر القوس ونتيجة لذلك يتوقف فن الفص» . وبلى ذلك قصة عجيبة العمود ، هي قصة «الحليمة اللى هذا ضميره The Caliph who Alleviated His Conscience» . وقصة نداء

فجأة على النحر التالي : «خطط يعقوب سراججر نفسه بعض الوبكى بالماء المعدى فوق خواته البلوطى» . ومع ذلك يكشف المؤلف عن نصه في ابدية معلقا «وهكذا بعد أن جدت انتباهك بأكثر وسائل المهنة ألعة ، سيتوقف سير أحداث القصة برهة ، وأتركك لتأمل بشيء من التذمر سيرة ذاتية مقتصة بدأت منذ خمسة عشر عاما» . ويظهر صوت المؤلف مرة أخرى بعد تلك اسيرة المختصرة لسراججر . «هانس داقد سينا ولأ يتألمك اسل بعد أنيس كذلك ؟ لقد سبق لك أن قرأت سيرا... ولكن دعنا نكن مناقشين» . وينبع المؤلف ذلك ببعض التفاصيل القبية عن ماضي سراججر . وتستدعى تلك التفاصيل استطرادا قصيرا عن الخلافات الزوجية ، استطرادا ينتهى بهذه الكلمات : «كلنا قبل كل شيء بشر الكونت تولستوى ور . فيتزسيمونس R Fitzsimmons وبيربان Peter Pan وبقية الناس لا تعقد صبرك . إذ يبدو أن القصة تتحول إلى نوع من المقالة الأخلاقية تتوجه لنقارىء المتخف» . وثائق بعد ذلك بقية سيرة حياة يعقوب ، أعني أحداث حياته التي تلى مباشرة تلك الأحداث التي افتتحت بها القصة .

بعد ذلك تظهر سيسليا ابنة يعقوب «سيدا هي البهنة» . وإذا كان وصف الكاتب لها يدل على تلك فلت مطلق الحرية أن تصعب بنفسك . «تجذب سيسليا إلى كاتب في عمل لبقالة . وتتحدث في ذلك مع خادمتها أنيت Annette . وهي شخصية لها اطلاع واسع على القصص انروماسي . صاحبت أنيت «آه يا حيتنى» ليس ذلك وإنما .. إنه شيء مما حدث «للورلين Lurline العسراء» . أو «الروجر Wrongs صانع العراوى» أقسم لك أنه سينكشف عن كوت» . وبدلا من وصف عملية المعارلة ، يرى أو . هيرى أنها «مسألة شخصية لا تعص الأدب العام» بل يجب أن توصف بشكل تفصيلي منظم في إعلانات المشروبات المقوية . وأن توصف كذلك في القوانين السرية للجنح السالى من جمعية مصيدة

حياتة القديمة Woman's Auxiliary of the Ancient Order of the Rat

الأعمال المهدمة وصعاب المراحل معبئة من عملية الممارسة وذلك دون الدخول في منطقة أشعة إكس ، أو الدخول في المناطق التي يحرمها القانون

وأخيرا يتألف أو. هري القصة من نقطة البداية «الأمر الذي يؤكد تصور أن بعض القصص تتحرك على شكل دائرة ، مثلها في ذلك مثل الحياة ، ومثل الكلاب الصغيرة حين تقطع في يثر» . نتجت بأمر واحتصار أن تلقى بعض الصور على كلمات يعقوب . « . بذلك تصبح الكلمات التي نقاها في البداية «حق أبواب المحرم» . لابد أنها تلك الآلاف الممتدة من الدولارات . وإذا أمكن تسوية الأمر بحيث لا تكون « . يعقوب يريد أن يرد النقود إلى ورثة صاحب المحرم الذين سبق له أن خدعهم . «والآن لابد من حدث سريع .» . فنقد بنما أربعة آلاف كلمة دون أن ندرج دمة أو نطلق مسلسل أو ندرج مكتة . «ونكسر عربة أو حتى راحة» . وبدأ يعقوب بحثه عن ورثة صاحب المحرم السيد هيو ماكليود Hugh McLeod . وعرف بعد فترة ومقابل منذ البداية أن اسم مقال هو توماس ماكليود «هل تذكر المعري ؟ ! كلانا يعرفنا» . ان توماس سيكون الثابت . ولعل أنطيت الاسم ولكن ماذا نحتفظ بسري حتى النهاية . فلأمره يكشف في الوسط حتى يستطيع التقدير التوقف عن قراءة القصة عند هذا الحد أو أراد ذلك

والقصة كلها مبنية على هذا النوع من التعبير المستمر الذي يعتمد على الممارسة وإيراد الوسائل وكشها . وقد يبدو أن أو. هري قد صلبك «البحر الشكلى» وأنه خضع خصوعا تاما لفكره شكرومكي . وحقيقة أن أو. هري عمل صيدليا . وراعى بقر . وصراعا في بنك . كما أنه قصي ثلاث سنوات في السجن . وكلها مفومات من شأنها أن تشكل كاتبا من النوع الذي يحرص على تقديم «ترجمة من الحياة» في أمهاته . ويتصدى . بالإخلاص قبل احديق . لتحديث من مدى الظلم الذي يعم وجه الأرض . والواقع أن أو. هري أعطى قيمة للنس أروع من القيمة التي كان يعطيها له لاء ورعت

إن ما ناقشناه حتى الآن ليس أمرا استثنائيا أو نادر الوقوع في أدب أو هري ، بل هو النظام المعتاد في قصصه . ومة عصر أساسي في القصة يظهر عامة عند أو. هري . مثل تقرير المؤلف عن مساهمة شخصية ما (تقديم الشخصية Vorgeschichte) . مصحوبا في الغالب بممارسة أدية . بعد دورها عصر استاتيكا يعرف بقديم القصة . وم مثال آخر «أولا يتجنب تقديم السيرة (وإن تكن مختصرة إلى حد كبير) . وأنا أفضل أن أقص حبة الكيين المطفة بالسكر ، أي أفضل أن تكون المرارة من الخارج» (قصة : الكستان ، الكستان Thumble, Thumble) . وماله علاقة بما نحن بصدد أو. هري يحيى لنا من جديد الخط الساج لإصحام السيرة المؤلف لنا في

تأدح قصص الماضي وإن يكن يعمل ذلك بطريقة كوميدية حادة يقول «والآن إلى سيرة هين الحاطة إننا صعودها طابق السلم» (قصة النضر الثالث)

وعكس لنا إعطاء نموذج من قصة أخرى مور بالأشنة التي أعطتها عن المفارقة الأدبية واللعب بالشكل والتي أحدها من قصة (ليلة في جزيرة العرب الجديدة)

الافتتاحية :

«لم يعد مة قصص تكتب عن حد البلاد . هه استهلك من النفس . أما بيود الصحف . وهي التي تمكن أن نحل محبة . فيكتب صحفيون شأن مهرة تروجوا مبكرا . ونسوا إراء الحياة نظرة أعادة ومثانة . وعلى ذلك فليس أمامنا . لشغل الأدهان الموسمي . سوى مصدرين مشكوك فيهما الحقائق والمفسدة . وسند به بما نريد نطلق عليه من أسماء» . (مهاى الموسم)»

بداية العقدة

بدأ العقدة في قصة «النضر الثالث» بالارتفاع المبالغى لنس المحرم . والبائعة التي فقدت وظيفتها ليس لديها إلا ما يكفى شراء المحرم «هذه هي الحقيقة التي تحمل هذه القصة ممكنة . ولم يكن الأمر كذلك لاستطاعت استات الأربعة أن يفعل « . ولكن «معهم انقصص الخبذة في العالم تمنى برفص لا يمكن مدها . وبدلت خبر هذه القصة من العيوب» . ولانسان من بعدة نمعة إلى الحدث في قصة (كستيان كستيان) امتاع مفهوم وساخر . بد تد العقدة باستلام خطاب «وينتد شى» ما جور اسه بلا بدورد Blandford من قراءة الخطاب (كما هو المفترض أن يقع في القصص وعلى حشبة المسرح)»

الحب

النس السابق الذي يرفض فيه أو. هري وصف جمعية الممارسة بعد نمعا متميز جدا . ذلك أن نمط الحب الذي يعتمد على «التحليل السكرومكي» بشر أو. هري . وبدلك فإنه يتجنب نجيب تاما . وينقل مشكلات حب إلى عينية نقطة مركزا يابها في مشهد خاص . أو معلما يابها بتفاصيل خاصة (كما في قصة قلب لغرب) . وفي قصة «مار الحبيب» استطراد هام لما نحن بصدد . وهو استطراد يوازي ذلك الاستطراد الذي سبق أن اشترنا إليه (وشخصية ما شخصية كاتب مبتدى)

«كتب قصص حب . وهو من حاشيته دائما . لاني عند ن المواقف الشائعة والمألوفة جدا بيت موضوعا ملائما للشر . وكتب شى . يعالجها الأطباء النفسيون ويأثموا الزهور . وقد طلب الناشرون منه قصص حب ورعوا أن النساء يقرأها

والناشرون على خطأ بالطبع . فاسماء لا يقرن في المحلات قصص الحب . بل يقرآن قصص ألعاب البيوكز . ويقرآن وصفت المراهم المصنوعة من عصارة اخيار . ان قصص حب ومرزها ملحو السيجار البون والعتيات الصغيرة الملوقة لم يبحوروا العاشرة . ولست أنتقد هنا أحكام الناشرين مهم عاليا رجال

مختارون ، غير أن الرجل لا يستطيع أن يكون غير نفسه ، فهو محكوم بآرائه لشخصية ودوقه . وقد عرفت ناشرتين شريكتين كانا متشابهتين تماما ، إلا أن أحدهما كان يحب فلوبير بينما كان الآخر يحب الخمر .

ونقوم قصص الحب عند أو . هيرى في معظمها على أساس مدقق من نوع قصصى جدا - رجلاان يجان امرأة واحدة (يؤكد أو . هيرى نفسه تقليدية هذا الموقف في إحدى قصصه) وعلاوة على ذلك فهناك دائما بعض التفاصيل الإضائية ، وهي عادة تكون تفاصيل كوميدية لا ترتبط ارتباطا مباشرا بعلاقة الحب ، غير أنها في نفس الوقت تتحول إلى تفاصيل عامة وأساسية بالسبب للحبكة . وبذلك سنتقدم الحب مثلا في إحدى القصص - *Psyche and the Pskyscraper* و - مبررا للمقارنة بين العالم «الداخل» *inhospitable* ، والخل الدائم (العائل) الذى يتارى صاحبه مع «الفيلسوف» . ونجسد موضوع الحب بالانتقال إلى صعيد آخر بشكل غير متوقع . وفي قصة أخرى هي قصة «كوبيد والشهي *Cupid & la Carne*» يرى هور البطلة من مشهد الرجل وهم يأكلون ، وكيف يتمكن أحد خطباء الفتاة من غزو قلبها . وبذلك ربما هذا أيضا بقصة «دليل الزواج *The Handbook of Hymen*» حيث تقع البطلة في حب أحد المختاسين عليها ، وقد سحرها معرفته «الموسوعية» التى يميز بها عبارات من النوع التالى . «توجد في هذا الجذع الذى يجلس عليه ياسيدة سانسون إحصاءات أروع من أى قصيدة» ، فسطحاته تبين أن عمره أكثر من ستين عاما ، وأنه يتحول إلى محم في ثلاثة آلاف سنة على عمق ألفي قدم . إن أصق منجم على وجه الأرض يوجد في مدينة كيبسجورث *Killingworth* بالقرب من بيوكاسل . وبصندوق الذى طوله أربعة أقدام وعرضه ثلاثة وسمته قدعان بوندى بوصات يتسع لطن من الفحم . إذا قطع منك أحد الشرايين فاصعق على الحرح . يحتوى ساق الإنسان على ثلاثين قطعة من العظام . احترق برج لندن عام ١٨٤١ م . وهذه القصة تعارض القصة السابقة *Psyche and the Pskyscraper* حيث تنبئ محاولات الفيلسوف إلى الإحباط الكامل . وكما هو واضح من تلك الأمثلة ، ليس ثمة علاقة بين قصص الحب عند أو . هيرى وبين قصص الحب العادية المألوفة ، فليست قصص أو . هيرى إلا محاكاة ساخرة لنوع خاص من أنماط الجنس الأدبى الخاص بقصص الحب نفسه .

اللغز وحل العقدة .

لابد أن اللغز قد بدأ لأو . هيرى - باعتباره أساس الحكمة والمليح الرئيسى للعمل - مبتدأ ابتداء «قصة الحب» . وأو . هيرى في الواقع لم يستخدم أبدا وسيلة الأخذية أو اللغز البسيط ، بل حولها صمد ، إلى لعبة معشاة السر في بعض الأحيان ، خاصة في تلك اللحظة التى يعتمد القارئ فيها أن اللغز هو للمصلحة الرئيسية . وسنستخدم هنا على مثال من قصة «نهاى للرسم» وهو مثال يوارى ذلك الذى يجده في قصة «ليلة في جزيرة العرب الجديدة» . فقد فقدت فتاة صغيرة ابنة المليونير عروسها المحبوبة للصنوعة من الخرق

ويخطئ القارئ لوطن أن اختفاء اللعة سيكون هو اللغز المحرك للأحداث ، إذ يشرح أو . هيرى في الصفحة الثانية للقارئ حقيقة ما حدث ولقد سرق الكلب الاسكتلندى العروس من حجرة الطفلة . سحبها إلى ركن من أركان الحديقة الباعة ثم حفر حفرة دمر فيها اللعبة كما يعمل الخائف المتهمل . وهكذا يحل اللغز دون حاجة لاستئجار مخبر خاص ، أو لرشوة الشرطى بورقة مالية ، وحين يستيق أو . هيرى اللغز فإنه إما أن يصمه حيث لا يتوقعه القارئ . أو يكشف وجوده فقط عند دروة الحبكة كما هو الحال في قصة «كربن وملوك» مثلا . واللعب بالحبكة بعد إحدى وسائل أو . هيرى المألوفة ، ففى قصة «بلند المروعة *The Country of Elusion*» يجهم أو . هيرى فجأة لميمرص أن يكون هو اللغز الذى يتوقع القارئ منه أن يصل بالقصة إلى الذروة ، ويجعل محله نهاية محتملة للقصة وغير متوقعة . ويصاحب هذا الإحلال تعليق من المؤلف يقول فيه . ولقد سرفت مارى ذروة القصة وذهبت بها . ومع ذلك فإنها لم تنسب عسى ، قصة سرداب واسع في مكان ما ، آميال طولا وأميال عرضا ، سرداب أكثر اتساعا من سرداب تحزين الشيايا في فرنسا في هذا السرداب تحفظ جميع الممرات المصادفة التى كان يجب أن تهى جميع القصص التى رويت في العالم . وسوف أسرق من هذا السرداب إحدى ودائمه .

استنادا إلى الأمثلة التى استشهدنا بها ، تلك الأمثلة التى تكشف اتجاه أو . هيرى العبد للكشف عن سيرة القصة ، وتكشف عن اتجاه لإخضاع الحبكة لمبدأ المحاكاة الساحرة - استنادا إلى ذلك نكتسب البهات اللامتوقعة معنى خاصا وبمثل «عدم التوقع» في البهات سمة بارزة لافتة للانتباه في قصص أو . هيرى . وهى سمة أشار النقاد إليها كثيرا . وعلاوة على ذلك فهذه البهات تكون دائما من نوع «النهات السعيدة» . ولقد سبق لنا الحديث عن نهاية القصة القصيرة عند إدجار آلن بو ، وفي القصة الأمريكية القصيرة صفة عامة ، إلا أن هنا ليس كافيا فهم دور اللسة الأخيرة في قصص أو . هيرى . والملة وراء ذلك اعتماد قصص أو . هيرى دائما وأبدا على المفارقة أو المحاكاة الساحرة . ولا يكون هذا الاعتماد فقط في القصص التى يتدخل المؤلف نفسه في تطويرها ، بل يكون أيضا في القصص التى لا يحدث فيها ذلك . إن قصص أو . هيرى محاكاة ساخرة للمنطق الشائع المعترف به للقصة القصيرة ، محاكاة ساخرة لمنطق القياس المنطقى الذى تعتمد عليه الحكمة المعتادة . ويبدأ تأثير المحاجي في ذاته سمة عامة في كل من الرواية ولقصة القصيرة ، وفي القصة القصيرة الأمريكية بصفة خاصة ، غير أن خاصية الملائمة في قصص أو . هيرى تمثل قلب البناء ، كما أنها تتميز بسمات خاصة للعانية . إن نهايات قصصه ليست معالجات خالصة أو مافية للتوقع ، إنما تدلوكا لو كانت تش أمامنا وتسبق من ركن مظلم . وهى فقط يلاحظ القارئ أن بعض التفاصيل لها وهناك قد مهدت لمثل تلك النهاية . وهذه هى معاجاة المحاكاة الساحرة ، معاجاة مدهشة تلعب بتوقعات القارئ الأدبية ، وتضللها وكأنها تسخر منه . وتنبى القصة تدريجيا بطريقة لا تتصح معها إلا قرب النهاية حيث يكفى اللغز

القصة كلها . فقد خُذع القارئ كما خُذع الممتش في نفس الوقت .
 وفي قصة « قذية ماك » التي سبقت الإشارة إليها يُخدع صديق ماك
 أيضا ، وذلك لأن كلمات ماك كانت تعني شيئا مخافا لما فهمه
 الصديق ولما فهمه القارئ منها .

ولا عراية أن تكون مادة « الجريمة » في قصص أو . هري سبحة
 المأخذ هكذا ، فلم يكن الأمر بالطبع أمر الأفاقين أنفسهم ، بل
 كانت قصص اليكار سك تروود أو هري بأدوات قائمة لإقامة
 حبكة . ولم يكن أظنق أو . هري من أفضل أمريكي ، بل كانوا
 فرنسيين وأسباب وعريا غنند جندورهم إلى قصص ورويات
 اليكار سك القديمة . ولم يكن على أو . هري في الغالب إلا أن يقدم
 بعض المبررات التي تعتمد على عناصر المهارة أو الخداع أو على عناصر
 سوء الفهم . عناصر من النوع الذي قامت عليه قصته المشهورة
 « هدبة الساحر The gift of the Magi » (بيع الزوج ساعة
 ليشتري لزوجته مجموعة من الأمشاط هدية - وفي نفس الوقت تبيع
 الزوجة شعرها لتشتري لزوجها ساعة هدية للساعة) وبذلك تقرب
 خطة هذه الحبكة من الشكل المجرّد الذي يشبه معادلة رياضية يمكن
 استبدال رموزها بأي حقائق يود القارئ إحلالها في القصة

وبهذا النهاية المفاجئة غير المتوقعة يحتم أن تكون النهاية سعيدة .
 أو كوميدية . وهكذا كانت نهايات « حكايات بلكين » لبوشكين
 (التي تعتمد على الماكاة الساخرة أساسا) وهكذا كانت النهايات في
 قصص أو . هري (قارن بين « صانع الثابوت » لبوشكين وبين
 « صياد الرؤوس The Head Hunter لأو . هري) . لقد تعودنا في
 حياتنا اليومية على مفاجآت منسوية ، وهذه المفاجآت غالبا ما تعقب
 صيحة احتجاج ضد المقادير . وليس غنة في الفن ما تصرخ إرادة
 محتجها ، وليس من يرغم الكاتب على مباراة الأقدار في صميمها
 ولو كانت مباراة على الورق فقط . إن النهاية المنسوية تتطلب مبررا
 خاصا (الإحساس بالذنب والرغبة في الانتقام ، و « طبيعة بشرية »
 هي المبررات المعتادة في المساة) . وهذا هو السبب الذي يجعل من
 النهايات المنسوية نهايات طبيعية في الرواية السيكولوجية ، ولا تكون
 كذلك في القصة القصيرة التي تعتمد على الحبكة وعلى القارئ
 أولا أن يتقبل النهاية المنسوية لكي يفهم حقيقتها المنطقية وعلى
 ذلك يتحتم أن تكون هذه النهايات ممهدا لها بمادة قائمة وإلا قصت
 قوتها على الندوة (أو مباراة أخرى لا يجب أن تأتي هذه النهاية في
 آخر القصة) بل يجب أن تكون في حركة التدرج نحو النهاية . وليست
 النهايات السعيدة في قصص أو . هري - كما هي في « حكايات
 بلكين » - استجابة لضغط مطالب القارئ الأمريكي العادي كما يرحم
 البعض عادة ، بل هي نتيجة منطقية طبيعية لهذا النهاية المفاجئة
 وهو مبدأ لا يتجانس مع القصة المبينة على الحبكة ذات الدوح
 التفصيلية . ولهذا السبب تندر أيضا النهايات المنسوية على شاشة
 السينما ، وفي أحيان كثيرة تكون غير مقبولة ، وذلك لأن البواعث
 السيكولوجية غريبة تماما على طبيعة الصور المتحركة . وفي قصص
 أو . هري القصيرة التي تتركز عما كانتا الساهرة على النهاية ، تصبح
 النهاية المنسوية ممكنة في حالة النهاية المزدوجة فقط ، كما هو الحال في

بالفعل ، وحيث تؤدي كل الأحداث - بصمة عامة . ولا تقوم
 النهاية بدور الندوة فقط ، ولكنها تصبح أيضا على طبيعة القصة
 الحقبية ، من المعنى الحقيقي لكل ما حدث . ولذلك غالبا ما يحدث
 في قصص أو . هري ألا يتخذ القارئ وحده ، بل يتخذ أيضا
 إحدى شخصيات القصة « لا يطلب النص إلا نص » ذلك هو
 الموقف المعطى المؤلف في نظام أو . هري القصص ، انظر قصص
 « أخلاق الخنزير The Ethic of Pig » و « الرجل يتسامى
 The Man Higher up » . وأو . هري لا يصبح « طرفا مصلحة »
 كما يحدث عادة في القصص البوليسية ، ولكنه يعتمد على الموضوع
 والحمل المتوقعة ، أو يعتمد على استخدام التفاصيل التي تصبح
 ملاحظتها والتي تتكشف عن دلالة هامة في النهاية (مثل الخاتم في
 قصة « الشبيط طيمان ورامي السهام
 Mammon and the Archer » ، ومثل الخال الموجود على
 الحاجب الأيسر في قصة « المغسوفة للوثنية
 The Furnished Room » ، ومثل الزرار في قصة « تقرير
 المحس البليدي » ومثل النصف داي (خمسة سنتات) القصي في
 قصة « لا قصة No Story »)

وتؤدي كل الأحداث في قصة « جيف يترز شخصية جديفة
 Jeff Peters as a Personal Magnet » إلى وقوع بيرر في
 شرك . ومهما توقع القارئ فإنه لا يمكن أن يشك في هذا ولكن
 لأمر يتكشف عن شيء مختلف تماما « قلت ومحى تقرب من الرواية
 (قد بقينا شخص ما الآن يا آدي ، وأظن أن من الأفضل أن
 نخلعها ... » يا ؟ لقد كان بالطبع أنتج هذا وكان هذا
 مخططة . وتلك هي الطريقة التي حصلنا بها على رأس المال الذي
 عملنا به » . إن ما كان يبدو موقعا واضحنا تعمير النهاية تعبيرا تاما
 ويكشف القارئ أنه قد خرب به ، لا لأن المؤلف قد أقسم شيئا رائدا
 رائعا ، بل لأنه اكتفى بعرض الحوار بين الشخصيات دون تعليق منه
 أو تدخل

ويبدو الموقف في قصة « أصدقاء في سان روزاريو
 Friends in San Rosario » موقعا واضحا للغاية : مدير
 البنك لا يستطيع إظهار خطابات صيان الكيالات الست للممتش ،
 ومن المفترض أن يكشف تقرير مدير البنك عن سر اختفاء هذه
 الخطابات . وحتى ذلك القارئ الذي تعود النهايات المفاجئة
 بقصص أو . هري يتوقع من خلال هذه الحيلوط حدوث شيء غير
 عادي ، خاصة أن ضياع الخطابات أمر لا يقبل الشك : وتأتي
 النهاية على العكس من ذلك ، وتبقى من ركن مختلف ، ولذلك
 تعدل الموقف كله وتعيده . لقد اختلق المدير معه هذه القصة - قصة
 ضياع الخطابات - من أجل أن تطول ريادة الممتش ليكس . وبذلك
 يعطى لصديقه (زميل له) فرصة لتسوية أموره قبل أن يروده
 الممتش . ولا علاقة للقصة التي رواها المدير بخطابات الصيان (التي
 كانت في جيب سترته) ويرى القارئ بعد قراءة القصة أن بعض
 التفاصيل التي ذكرت بطريقة تبدو عرضية (المذكرة - الشباك -
 الستارة) كانت في الواقع إشارات خفية للتحول غير المتوقع في

رون The Badge of Policeman O Ronn تملبا ساخرا صبد حراس النفاذه ، يقصد الناشرين (١٠) . يقيم المؤلف في هذه القصة حواراً مع شخصية فان سويلر Van Sweller الذي يفترض أنه بطل قصة في حالة تكون . وتقدم خطة القصة التي مستكسب هيجه حاسبة حادة على النحو التالي «تلا ذلك قففة ، وانقص شرطى الخيالة فان سويلر .. آه .. لقد كان - ولكن القصة لم تشر بعد ، وحين تشر ستعلم كيف قاد قومه الكستانى اللون مسرعاً كاربصاصة حلف العربة المكشورة المعرصة للحطير ودمع في المطاردة وكأنه كريتون Crichton وكروسيوس Croesus وقملطور Centaur وقد اجتمعوا في شخص واحد . حين تشر القصة سيحدث .. » يمكن القول إن القارئ هنا يشهد بإخراج السيارو ، ويرى المؤلف وهو يعلم البطل ماذا يفعل وكيف يتصرف . يركز المؤلف انتباهه في إبعاد بطله عن ارتكاب حقاقت سخيفة ، حقاقت يظهر البطل ميلا واضحا لارتكابها . لقد تحدثت منازعانا مرة أو مرتين حول بعض التصرفات ، غير أن هذه المنازعات لم تدم طويلا ، فطلب على علاقتنا مبدأ الأخذ والعطاء . ولقد أثارت مشكئة حمام الصباح أول مشادة بيننا ، إذ يرى البطل أن يبدأ دوره في القصة بتناول الإفطار والاستحمام .. ويقترح أن يستقبل ضيفا خلال أى مهبها . ويرفض المؤلف كلا الاقتراحين ، قلت كلا ، ستظهر في المشهد كما يتحتم أن يظهر سيد مهذب ، أى بعد أن تكمل أذقتك ، الأمر يدى ينف دون شك خلف الأبواب المغلقة .

من الواضح هنا أننا إزاء سخرية من تلك المشاهد الافتتاحية التقليدية التي لا علاقة لها بالحبكة . يحس البطل ببعض الضيق «أوه ، حسن ... أعتقد أن الأمر يمتك أكثر مما يحس ، ستطيع على كل حال التحلى عن مسألة الحمام» مادمت تعتقد أن ذلك أفضل ، وإن كان لابد أن تعلم أن ذلك أمر عادى ، ويضطر المؤلف مع مضى القصة إلى تقديم بعض التدرجات لبطله الجديد . وهنا يتدخل الأسلوب النافذ لكي يلعب دورا في اللهر ولقد انتصر البطل حين اعترضت على ارتدائه صرة من طردو إمبريى خاص ، وصحت له أن ينشئ في منطقة برودواى ، بل وصحت للمارة (ويعلم الله أن كل مكان لا يخلو من هابرين) أن يصفقوا بهجبات واضح في شخصه للتصعب المذ ، ووجهته برها - كفى خلأق - وجها داكنا ناعما ذا عينين عريضتين وملك مستقيم . وتحدث فان سويلر إلى شخص ما في النادي بقوله «يا واد يا جميل ، معذبه المؤلف من ياقته وصرخ فيه بجدة : «تحدث كالبشر نحن السماء نضر من الرجولة استخدام مثل هذه الصبح النافهة المتنافسة ؟ هذا الرجل ليس «واد» وليس جميلا .» ووافق البطل المؤلف هذه المرة . «إسى استخدم هذه الكلمات لأنى مرعوم على استخدامهما . إنها في الواقع كلمات ناعمة ، شكرا على حسن توجيهي يا واد يا جميل ،

وكان المؤلف واثقا - رغم ذلك - أن بطله لن يترك المشاكسة أحيانا ، وبدأ يرصد تحركاته :

وكل مؤلف - فيما أعتقد - يجب أن يكون صادقا لبطله ... وحين وصلنا إلى مكانه قال بلهجة المتفضل : «تعلم أن هناك قليلا من

قصة وطريقة الفارس The Caballero's Way ، حيث يقتل بونيا Tonia في حين يظل الفنى حيا ويعمل بانتقامه . ولكن تتضح هذه الفكرة أكثر نقول إن قصص أو هزى بعدة تماما عن أى روع سيكولوجى ، وبعبارة عن أى اتجاه لتحرير الإيهام بالواقع في ذهن القارئ ، كما أنها بعيدة عن أى اتجاه لخلق تعاطف من أى روع بين القارئ وبطل القصة تأكيداً لشريرتهم . ويمكن القول إن كل تصنيفات المؤسسة لا تنطبق على أعمال أو هري

وأو . هري بصفة عامة لا يخاطب مواطن القارئ ، قصصه دما عقلية وأدبية . والقصص التي يحاول فيها أن يقدم مسحة انسانية (رغم لإرضاء أدواق الناشرين والقراء) تكتسب سمعة عاطفية بالضرورة ، وتسقط بكل بساطة خارج إطار نفسه . وليس في قصص أو هري «شخصيات» أو «أبطال» : فهو يشير بحال قارئه باختيار صفات غريبة وغير مألوفة ، يصعب متجاورة ، الأمر الذي يجعلها يحكم بحكمها لاجئة للانبيا . وهذه الطريقة يعرض - وهذا ما يحدث بالفعل - البناء الميكانيكى لقصصه (وهذه وسيلة ترتبط بفن المحاكاة الساخر . انظر التفاصيل عند ستين) . ولا عجب أن يكون بناء قصصه مكتملا في عقله دائما كما يشهد جيتجر . ولا عجب أن يكون قادرا دائما وبسهولة على تغيير الحقاقت في قصصه . وذلك لأن تفكيره يأخذ شكل المخططات والمعادلات ، شأنه في ذلك شأن أى معطر ماهر . أما جهده في الكتابة فكان ينصب على التصوير والتدصيل اللغوية ، وهذا أمر يصير إحساس الرمانة الذي يجده القارئ الروسى في قصص أو . هري . وأو . هري كتابه شديد التعقيد والسفة مع شهرته ووصوح لغته وقابليته للفرقة . إنه ماهر في جذب القارئ حتى أنه يمشل دائما في إدراك العاية التي يقوده إليها المؤلف ، ويمشل في إدراك مدى المحاكاة الأدبية الساخرة ومدى المداقة والتعب بالمشكل التي يقوده إليها أو . هري ولذلك فمن المفيد بعد كل ما سبق أن نتوقف قليلا عند بعض للمواضع التي يكشف فيها أو هري نفسه عن أو . هري الحقيق ، وتلك للمواضع قصص «للمصورة» غير أنها هي القصص التي يكن فيها أو . هري الأصيل ، أو هري المحاكى الساخر ، وأو . هري الذي كاد يغلبه وعيه بقضايا الأدب ، وتغلب فكاهته ، ويغلبه وضعه الساخر تجاه القارئ ، أو حتى تجاه حرفة كتابة القصص دائما .

٧

ونعصرى الآن قصص وعشاء عند ... (وهي عند مغامرات مؤلف مسج بطل قصصه) ، وولص تومى Tommy's Burglar «ودار الخميم» . ويمكن إضافة عدد آخر من القصص هنا أيضا (مثل «لاعبة» وكتاب جياهيرى Best Seller) ، ولكن سأكتفى بأكثر هذه القصص أهمية طليا للإيجاز

تقدم قصة «عشاء عند ...» (وهي إحدى قصص المجموعة التي نشرت بعد وفاة المؤلف يسموان : الحجر الدوار) مناقشة نظرية عن فن القصة . وتقدم قصة «شارة الشرطى أو .

المهمات الخاصة يجب أن يحسبها معاً ، لمساب تخص الري . ويعتمد بعض الكتاب في الغالب على هذه اللامسات ، وفي رأيي أن أدق الحرس للخدام الذي يدخل في هدوء وبوجه خال من أي تعير . قلت له بإصرار : « يدخل » يدخل . فسط . إن الخدم لا يدخلون لعرف عادة وهم يترعون بانائيد مرسية ودون أن تفرص وجوههم بتغصص عصية . لذلك يمكن التسليم بعكس ما تقول دون جرم صحيح لا مبرر له .

ويصب المؤلف من نصه موجهاً دائماً لتحرير بطله من الوهم . وذلك تنبيه لمحتو الذي لا لزوم له في حديثه . ويتجاهل اقترانه كذلك . ويشب بينها خلاف حاد حول مشكلة تناول البطل لشانه في «معلم» : «إنك تعتمد أن تحول إلى معن رخيص عن معلم .. ليس لمكان عشائك لينة أدنى علاقة بمسار القصة . ويعترض البطل قاتلاً : «حتى الشخصية في القصة لها حقوق لا يمكن للمؤلف أن يتجاهلها ولا بد لبطل قصة موضوعها الحياة الاجتماعية في بيوروك أن يتناول عشاءه . مرة واحدة على الأقل في القصة .» ويتساءل المؤلف ولماذا لا يد ؟» وتكون إجابة البطل أن ذلك مما يطلبه المحررون بلزومه عن المشتركين في المحلات من خارج المدينة . وسألته فجأة بطريقة متشككة : (كيف عرفت هذه الأمور ، مع أنك لم تكن موجوداً قبل هذا الصباح ؟) لست على أي حال سوى محرر شخصية في قصة .. أنا الذي أبدعتك ، فأنت لك أن تعلم شيئاً !

ويقول قان سويلر بأشياء عطف : استميتك عنرا الخديق في هذا الموضوع ، ولكن كنت بطلا لثلاث القصص حتى هذا النوع . أحسنت . بالدم يندفع إلى وجهي ، فكرت ثم قلت قاتلاً : «كنت أمل ... إن ... أه .. حسن .. من المستحيل بالطبع هذه الأيام طرح مفهوم جديد تماماً للقصص .»

يشرح البطل للمؤلف كيف كان يتصرف في كل القصص التي كان بطلاها بعن الطريقة «وقد مررت على بعض المكتبات أن أرفص مرصاً بطريقة غريبة على سيد مهذب مثلي . ولكن الكتاب الرجال تداولوا دون تعير يذكر بشكل عام»

ورغم هذا الحد والحد لم يسمح المؤلف لبطله بالذهاب إلى المعلم رغم محاولاته المستبينة لإقناعه بضرورة ذلك وحيوته وذلك كان يقول مثلاً : «لقد سمع لي كل المؤلفين بالذهاب ، واعتقد أن معظمهم كان يود مصاحبي لولا إشتهاقه من التبني . بعد ذلك يستغل البطل تاكسيا ، ويستأجر المؤلف - بدولارين - حرية لبيته ثم يعلق على ذلك قاتلاً : «لو كنت إحدى شخصيات قصتي لا مؤلفها لكان سهلاً على أن أنفق عشرة دولارات أو خمسة وعشرين أو حتى مائة . لكني اعتقد أن دولارين يكفيان مصاريف على القصة في ضوء الأسعار الحالية لها .»

يعيد الناشر القصة للمؤلف وقد أرقق بها خطاباً يفتح فيه حساب تعديلات أخرى - أن يذهب البطل للعشاء في أحد المطاعم

المطاعم

من خلال كل هذه التطبيقات القاتمة على الحكايا الساخرة تصح نظام أو . هري الخاص دينامية الحكمة ، وعباب الوصف التصيل واللغة المكثمة ، والتجاني الواضح جداً لاستخدام أي نوع من الصبح الخامرة (الكليشيات) . ونقدم قصة «نص تومي» وهي قصة داخل قصة - أراء مختارة عن قصص الجريمة عد أو هري ، وهي حكايا ساخرة لقصص عاطفية تدور حول عزمين بتأثير ناديين . في هذه القصة يحل الصبي تومي محل المؤلف في قصة «عشاء عد» . وكذلك يوازي اللص شخصية البطل قان سويلر . ويمكن الخلاف أن تومي يعلم اللص ما يجب أن يفعل وكيف يفعله وذلك طبقاً للقانون الأدبي . لأن تومي صاحب خبرة في هذه الأمور (فأبوه مؤلف) وهكذا يمكن القول إن كنيها - اللص وتومي - يكون مشهداً تقليدياً . ويتصرف كما لو كان تحت تصرف أحد الكتاب . ويتداخل للعلماء «الواقعي» و «المتحيل» :

«ذهب بابا وماما إلى العاصمة لسماع دي ريسك De Reszke . إلا أن هذه ليست غلطى . إنها تبين فقط كم مر طامت القصة بالناشرين . ولو كان المؤلف ذكياً لغيرها إلى كاروسو Caruso عند مراجعة المبرقة . وحين يسأل اللص الطفل : «ألا تخافني ؟» يجيب الصبي : «أنت تعرف أنني لا أنحاطك .. ألا تدري أنني أعرف الخفايا من القصص وأميز بينها . لو لم تكن هذه قصة لصبرحت حين رأيتك كما يصرخ المتود الحمر ، ولعلك كنت تتعز على السلام . فيقبض عليك عند الناحية .» وحين يهر اللص سطوه على البيوت يأن له «صيا صغيراً ذا شعري يدعي بيسي Bessie وهو موجود في البيت» يعلق تومي مفضناً أه : «هذه إجابة في غير موضعها . يجب أن تحكي قصة سوء حظك قبل أن تُخرج الطفل من جمعتك» ويوجه تومي ياء السيناريو قاتلاً : «بعد أن نشي من حدائقك . ونسج تجربة التحول المتباد للمشار كيف ستنتهي القصة ؟» ويتضمن اللص دور إحدى الشخصيات ، ويبدأ في خطب تاجع للمشاهد : «حين يعود للبيت سيعرف الأب فيه على رميل الدراسة ، ويهتف بهتاف الكلبة : (زار . زار . زار) قال تومي مستعرباً : «حسن . هذه هي المرة الأولى التي أصادف فيها لصاً يهتف بهتاف الكلبة وهو سطو على منزل . حتى لو كان ذلك في قصة . يشكو اللص بعد ذلك قلة محصوله (لماذا يكون كل ما حصلت عليه في قصة واحدة قبلة من هذه صغيرة فاجأتني وأنا أفتح الخزانة ؟» ولكنه حين زعم أنه يهكر في أن يضع منبرك على رأس الصبي وهو يهبي عمله في جمع الأدوات القصية . يعين تومي مضمناً : «أوه . كلا لا تفعل . فإنك لو فعلت لن يشي القصة ناشر . ونجب - كما تعلم - الملاحظة على الموحدة الثلاث . ولكن ذلك صبر على كلنا - ياعم - كم أننى لو استطعت الخروج من القصة والسطو على شخص ما فعلاً . وبعد الانهاس من كل ما يصرص أن يقوم به الخرم في القصص «التي تفرؤها العائلات» . وبعد اسمع التليدي لماره «بارك الله عليك يا سيدى الشاب» يصيب اللص «والآن أسرع» ودعنا نته أنما الصبي . فلماذا أنا قارب الألبى الكا . سطوه .»

وتعد قصة « نار الحميم » هامة من رواية أخرى ، هي ليست محاكاة مباشرة مثل قصة « عشاء عند ... » أو قصة « لص تومي » ، بل هي على غرار الروايات المسلسلة ، وتدور حول موضوعات أدبية . وهي تشبه في بدايتها تلك المناقشة التي دارت بين الناشر وكاتب القصة في قصة « اختار الوديع » ، هي تدور حول الناشرين ، وحوار نجاحاتهم وإرء الكتاب المشين . وحين يعطى الكتاب أصول قصصهم لناشرين ، يعتقدون أنه يتحتم عليهم التوبة بأن مصفون هذه القصص مشتق من الحياة بشكل مباشر ، ويتوقف مصير مثل تلك لإسهامات كلية على ما إذا كانت هذه المطارييف مرفقا بها طوايع يريد أم لا . فإذا أريقت الطوايع بها فإنها ترد إلى أصحابها ، أما إذا بقيت على الأرض في أحد الأركان على زوج من الأحذية لكاونتر ، وعلى غزال النصر الصبح Winged Victory . وهي كومة من اجلات القديمة بها صورة لناشر بفرأ آخر عدد من مجلة فرنسية هي « الصحيفة الصغيرة Le Petit Journal » وقد عهد أن يحسب بالهنة في الانحاء الصحيح كما يتصح ذلك من الرسوم والصورة .. إن القول بوجود سلال مهملات في مكاتب الناشرين - أكاديمية - في هذا السياق تكسب كلمات أو . هري عن قصة ربة ساحرة واصحة « إن مهمة المقدمة تحديرك من مفارق الطرق التي توجد في القصة الحقيقية .. ولأنها تستهدف ذلك فهي تحكي بطريقة بسيطة عن طريق استبدال أدوات الوصل بالضعفات ، كلما كان ذلك ممكنا . وبما كانت المظاهر الأسلوبية التي ستظهر في ظلم المقدمة فإنها تتوقف على عامل المطبعة . » وبطل القصة الكاتب المبتدئ بيت Pettit يكتب قصص حب ذات طابع جيد . وأحداثها ذات ترتيب معني منظم . إلا أنني اكتشفت خفايا في حيويتها . فقد ريت هذه القصص كما لو كنت أرى صدقات حنة المظهر دقيقة الترتيب ، ولكنها محاوية من مادتها وحصارها الحبة . » وتدور بعد ذلك بين المؤلف وبيت مناقشة من خلالها يحاول كاتب لقصة الدفاع عن نفسه . « يقول بيت : لقد تمت الأسبوع الماضي قصة تدور حول معركة بالمسلمات في إحدى مدن التعدين في أريزونا في هذه المعركة سحب البطل مسدسه عيار ٤٥ وأطلق الرصاص على سبعة من المصوص بترتيب نواهدهم من الباب . والآن إذا استطاع مسدسي يحمل ست طلقات أن .. » قلت : (حسن . هذا أمر مختلف ، فأريزون بعيدة جدا عن نيويورك . وقد كان يمكن أن أكتب عن رجل يشتق بأنشطة أو بطارده اثنان من مجال الزاحيل لو أردت . ولم يكن أحد ليلاحظ ذلك حتى يتسه إلى الخطأ . قصيد الأخطاء إياه من جهة مالك أدمز Mc Adams Junction ويكتب للصحيفة مشيرا إليه . ولكنك هل وشك أن تواجه مشكلة أخرى : » إن هذا الشيء الذي يدعوه الحب شائع في نيويورك كشيوعه في شيويجان Sheboygan خلال موسم يثائر فيصل . »

ويقع بيت في الحب حسب نصيحة المؤلف ، ورغم ذلك يكتب بطريقة أسوأ . « كانت القصة هراء عاطفيا ، مليئة بالتهديج ولديّة الحياشة ، والهمة التي كان بيت قد اكتسبها ضاعت . إن

متابعة حملها اللزجة تثير تهكم الخادمة العاطفية المتأهبة . » بعد ذلك يتغير الموقف ، ويصبح بيت موضع حب فتاة كانت « تعده » ، وتثير ضجره من آن لآخر . ويكتب بيت قصة تنال إعجاب المؤلف « اقتضت عرفة بيت وضربته على ظهره ، ومادته بأسماء المصدين الذين يعجب بهم . تألم بيت ولجأ أن أتركه يدود بومه . » وتنتهي القصة بأن يمزق بيت المخطوط ، ويصر على العودة إلى منزله .

« أنك لا تستطيع الكتابة بالخير ، ولا تستطيع أن تكتب بدماء قلبك . ولكنك تستطيع الكتابة بدم قلب شخص آخر لكي تكون قنانيا يجب أن تكون بدلا . حسن إني أفصل ألابام Alabam بقديم وعمل الخمرال . هل معك ولعة أيها الخمرال العجوز . ذهبت مع بيت إلى الخمرال راحبا التسليم .. قلت بلا تفكير في محاولة أخيرة « ما رأيك في سوناتات شكسبير ؟ » قال بيت . « بذل إسم يعطونك إياه وأنت تقوم ببيعها ، أعني الحب كما تعلم . إني أفصل بيع المهاريت لحساب ألي » غير أنني اعترضت « ولكنك تعارض » قرره العظماء . قال بيت : « وداعا أيها الخمرال العجوز . » وواصلت « النقاد ... ولكن .. افترض .. إن استطاع الخمرال أن يوطع بانه لا بأس به لوعاسيا في عمله هناك ، فأرجو أن يحظى علما . هل تعمل ذلك ؟ »

هنا تمس سخرية أو . هري صياغة الأدب ذاتها . وهذه القصة تلقى بعض الضوء على ما تحدثنا عنه منذ قليل : أعني غياب أي تألف عاطفي (بما في ذلك عاطفة الحب) في قصص أو . هري ورفض أو . هري لقوانين « قصة الحب » أمر مبرر تماما في هذه القصة وبطريقة واضحة .

وتفرد المحاكاة الساخرة إلى شيء آخر ، كان أمل أو . هري أن يعثر عليه . ولقد وُجدت في مكتب أو . هري بعد موته قصة لم تكتمل هي قصة « الخلم » (نشرت بعد موته في مجموعة الخمر بدوار ١٩١٢) . وقد أراد أو . هري لهذه القصة - فيما يبدو - أن تكون قصة جادة تماما إلى درجة الاكثاب ، فهي تتصغر السحر والمحاكمة والحكم بالإعدام . ثم يحين وقت الإعدام ، إعدام إحدى الشخصيات ، ويختص في غرفة الإعدام حوالي عشرين شخصا (هم ضباط السجن والصحيون وبعض الجمهور) . وتنتهي القصة عند هذه النقطة . ومن المعروف أن أو . هري كان يتوهم أن يشير به بعد ما يتميله رجل محكوم عليه بالإعدام من صور تعطي تماما على الواقع . صورة حياة الأسرة ، بيت صغير وطفل وروضة ، صور الانهام والمحاكمة والإدانة والموت على الكرسي الكهربائي . كان حب كل ذلك يأخذ روجه بين دراجيه ، ويقبل العطل .. نعم ، هنا تكن السعادة .. لقد كان ذلك حلما ، كابوسا .. ثم يصحط على الزر الذي يوصل الكهرباء إلى الكرسي بإشارة من مدير السجن . لقد كان موري Murray يحيا حلما شاعرا . »

وعلم من ناقد أو . هري بصدد هذه القصة أنه « كان قد خطط أن تكون مغامرة لقصصه الأخرى ، وأنها قد تكون بداية سلسلة

منسجم في الحقيقة على الطريق الذي تصوره أو. هنري وم في
القصص الأمريكي للعصر حركة بارزة نحو قصة السلوك
والأخلاق، والقصة السيكولوجية (دريزر Draiser وشيروود
Sherwood وأندرسون Anderson ووالدو فرانك
Waldo Frank وبن هيت Ben Hecht وآخرون). في هذه
القصص يكون اختيار مادة القصة ذا معنى شكلي أعظم من البناء
نفسه. وتكتب هذه القصص ببنية فائقة، حيث تصبح البوابة
والبررات مركز اهتمام الكاتب.^(١١) وهكذا فتحت قصص أو
هنري أبواب هذا التجديد، وذلك عما أحمله في صلبه من محاكاة
ساحرة.

جديدة من القصص تكتب بأسلوب لم يسبق لأو. هنري محاولته.
لقد قال (أريد أن يعلم الجمهور أنني قادر على كتابة شيء جديد
على، أريد أن أكتب قصة لا أستخدم فيها اللغة الدارجة، قصة
ذات حبكة درامية مباشرة واضحة، قصة أكتبها بطريقة تقرب من
فكرتي عن كتابة القصة الحقيقية.) هكذا ولجأ أو. هنري مشكلة
«شيء الجديد» وضرورة التطور وحتميته، لدرجة أنه فكر في أن
يغير كتابة القصة القصيرة وأن يكتب بدلا منها روايات، ولكن
احفظ كان له طريق آخر، إذ سظل اسم أو. هنري مرتبطا إلى الأبد
بالقصة القصيرة الكوميدية، أو ما أطلق عليه هو «محاوالات
قلم» و«لعب أطفال». ومع ذلك فتطور القصة القصيرة الأمريكية

الهوامش:

1. *Blagorodnyy žuk i drugie perzhast* (The Gentle Gnat and Other Stories), Edited and with an Introduction by Evgeny Zangren and K. I. Čukovskij, Moscow-Leningrad: Gos. Izd., "Voenmornaja Literatura," 1924. Selected Stories from O. Henry, Edited by C. Alphonso Smith, New York, 1942.

2. See the article, "Žizn' O. Genri" [O. Henry's Life] by K. I. Čukovskij in *Blagorodnyy žuk i drugie perzhast*, p. 14.

3. A. Jettungs, *Through the Shadows with O. Henry* (London, 1924), pp. 159-160. (The Russian translation of this book is *O. Genri az dno* [O. Henry Down and Out], translated and edited by V. Azov, Leningrad, 1925.) We see, then, that the burglar took and motive, desperate every thing, were put in to motivate the ending: they were invented to replace what was because that is what the "central effect" required.

4. The material of the main story is a farical revolution in anti-farce: recall the Mark Twain story, "The Great Revolution in Pizania."

5. K. I. Čukovskij, *Žizn' O. Genri*, *Blagorodnyy žuk i drugie perzhast*, p. 17.

6. A woman writer famous for her descriptions of nature who published under the pseudonym of C. Gilbert Cradock.

7. A connection with Stevenson is evident here. See his *New Arabian Nights*, which O. Henry mentions at the end of "While the Auto Waits."

8. In the introduction to another Christmas story, O. Henry quips on the same score: "So far has the new practice been carried that nowadays when you read a story in a holiday magazine, the only way you can tell it is a Christmas story is to look at the footnote, which reads 'The incidents in the above story happened on December 25th.' Ed." ("An Unfinished Christmas Story.")

9. From what follows, it is clear that O. Henry means to say here: "... would have purchased an onion." It is the missing onion on which the whole story is built—an example of how he could take the merest trifle and construct an ingenious story out of it.

10. It is likely that "The Badge of Policeman O'Koon" had once been rejected by an editor and that O. Henry wrote "A Dinner at—" by way of reaction.

11. Cf. similarly constructed things: Ambrose Bierce's "An Occurrence at Owl Creek Bridge," and L. Perutz's *Master of the Day of Judgement*.

كآره البشر

دافثد كونسفان

لا ٱففر كآره البشر^(١) (the misanthrope) من الآفرى؁ ذلك لأنه باكمهم بفاىسهم هم إنه ٱرى نفسه بفسا المآل (ideal) ؁ افاى قء عآاه الآفرون؁ وهو بفسهم لفسلامهم وفالفهم ومع ذلك ٱرى المفاىع على ما هو على؁ ذون أن ٱسفلج كآره البشر أن ٱساره. وهو صارم لفظ؁ ٱدمو هنا سبها للسفرفة. ولو كان كافنا فر افاى كالسكلوب؁ أو الفاسك؁ لما كانت القواعد الفى لمكم ففا افاىة مسكلة عنء؁ ولكنه مفاف للمفاىع؁ بامل فى فاعله صورة الشء الذى بفارفه. وهذا الفوف ٱسلف حوارا؁ ولعل الأمر أنفه بما قاله شفشون عن ففمون - وهو الكاره المشهور أنفا - من أنه ءلم ٱسفل البء عن شرفك واحد لا فر؁ لكى ٱفل فى كل ماى قلبه من سفففة وسفوم^(٢)؁ وكآره البشر هفالى (سافرى) ماله أوجرفكفوس الفافى الذى ٱلفى نففه (turade) وهو ٱفل على بواباف ماففة روما الفاسفة؁ قبل أن فففرها إلى الأء. ولقد كان جوففبال (Juvenal) ذا فسورة ناففة ففم أطلق على المفاىف اسم «أومرفكفوس»؁ وهو اسم اففف من «أومبرا» (umbra) الفى نفى «الظلال»؁ ذلك لأنه فسرف ففء للمفاىع وففا لفاة الظلى.

وكآره البشر صورة فاففة؁ فهو فمفل ما ٱبفى أن فكون على الإنسان الففصر؁ ولكنه لا فرف فى أن فكون له ذور فى الفصارفة. وهو - فففه - فمفل بسبب فرلته من مسورة فلك المفل الاففافة؁ الفى فف أساس صفاه للمفاىع؁ فالففالف الفى ٱطالب بها ففقد مسافا فى مفاىع فرد؁ وشكواه من ففافى المفاىع ولفس من وسوؤه. ورهم فسوة ماله؁ ففمة شء بطول ففء؁ ولكنه فى الفوف فافه سففة مزافه المكر.

إنه ففء ورفف أن فشارك؁ وهذا ما فففر ففه وففن «الفى». وهو ففلوى على ففافى فافى؁ فهو الفففى الفافى للمفاىع؁ وهو الفى فى المسألة الفى فكون ففا الفى - آفرا؁ ولذللك ففم المفاىع فافه وفففا - فى آن - من فلال كآره البشر. ومع ذلك؁ فالطاف

الاففافى لكآره البشر هو - بالفأكفء - ما فففرنا من ففء ففءا ففءا؁ فلفس اسفلفه من المفاىع ففء فافى لشفصففه الفرففة؁ بل هو أمر ففلق بمفافر العالم وسفوكه. وفسرة كآره البشر آفرفة ماففة؁ فمفى أن كآره البشر ففوا فففا سواف؁ فلكل مسم فافف؁ هو اففكاس لفافف الأشكال لاففافة فاف. وما فففا - فى هذا الفف - هو هذا الفافف؁ ذلك الذى فمكر أن فففق على الأشكال الآفرفى للآفرفة.

وفافل هذا الموففوع من فلال فرافة مسرفاف فلاف؁ فسمى كل مفا إلى مؤلف مسرفى فممكن؁ وهى مسرففة «فسكولوس» (Dyscolus) لفاففر (Menander) وسمى - أفا - «كاره البشر» ومسرففة «ففمون أنفا» (Timon of

(Athens) لشكسبير ، وهكساره البشره (Le Misanthrope) لولير ، وستكشف في كل من هذه المسرحيات كيفية تفاعل هذا النموذج مع عقدة المسرحية وتكوينها ومعنى - فضلا عن ذلك - بالقيم التي تكون كلا من الشخصية والحديث ، بالتناقضات أو لتساكل التي يتطوى عليها المثال الاجتماعي ذاته . وفي هذا المستوى الذي يمكن أن نطلق عليه مستوى المعنى والدلالة في العمل ، نستطيع المقارنة بين مختلف تجليات كاره البشر في أثينا القديمة ، وفي لندن الإليزابيثية ، وفي فرنسا إبان حكم لويس الرابع عشر .

ولقد قال المؤرخ كريستيان مير - في معرض فكره السياسي - « إن خصوصية أية ثقافة أجنبية لأنفهم دون تمييزها عن غيرها ، أو على الأقل عن ثقافة المثلث نفسه » .^(١٣) ويصدق هذا القول على الثقافة الأم ، ولكن المرء يحتاج إلى حذر للمقارنة ، ذلك لأن المفهوم أقل قيمة من الشخصية في دراسة الأدب ، ولتحقيق هذه الغاية عمدنا كاره البشر .

وس الواضح أن مشروعا - من منظور المبعج - ليس جدول مؤثرات بسيط ، فليس هناك دليل على أن مولير كان يعرف شيئا عن شكسبير ، أو عن مسرحية مماندر التي أنقذت من زوال بضمير ومشرت لأول مرة عام ١٩٥٩ ، ولكن التأثيرات غير المباشرة لا يبنى أن نستبعد ، فربما كان مولير على علم بترجمة إيطالية لمسرحية « تيمون » ، بضاف إلى ذلك أن مولير وشكسبير كانا بالعام « أوليولاريا » (Aulularia) لليونوس (Plautus) ، تلك التي تصور بحبلا . وتشبه مسرحية « ديسكولوس » في بعض النواحي المهمة . بل إن المسرحيتين « أوليولاريا » و « ديسكولوس » ، يتناولها معا توحيا بمط أساسي من أعماط الكوميديا الإغريقية . ومن المفيد أن نرى الكيفية التي تغير بها هذا النمط في الدراما بعد ذلك ، حيثخذ شكل الحكى بالإمكانات الكامنة في أساليب الحياة الجديدة والتراكيب المتجددة للمعنى . ويمكن جانب من قوة الأعمال الأدبية العظيمة في أنها تحقق نظام البواحد والمشاعر والرموز الموجودة في ثقافة ما في أشمل شكل إبداعي ، أو كما يقول لوسيان جولدمان « تركيب كليات جديدة »^(١٤) . ونحمل مثل هذه الكليات - دائما - آثار الجهود المبذولة في خلقها والإبقاء عليها في حال من التور . ولا يقتصر « التركيب » على جولدمان على الأبية القديمة فحسب ، بل يشمل الجديدة بشورها .

وبما تجعل هذه الأسى بكل تعقيداتها في نتائج الخلق الثقافي تحمل - بصفتها وطبعة للمطالب الحية - ارتباطا بأشكال الإنتاج وإعادة الإنتاج الثقافي ، تلك الأشكال التي تعرف أنها تغيرت نمرا عيقا من عالم دولة المدينة القديمة (أثينا) إلى عالم الأمم الأوروبية في عصر النهضة . وليس كاره البشر الذي يعيش في مجتمع والملاك من الفلاحين « هو نفسه الذي يعيش في عالم الرأسمالية السلمية الجديدة ، فله مسرحية التي تصوره ترتبط بسياقها الاجتماعي . ولكي لتحقيق من صحة ذلك - أو بحظه مقبولا على الأقل - نأق إلى المسرحيات

دانه

يعيش كاره البشر ، واسمه كنيون ، في مسرحية مماندر مع ابنته وعبد كهل يدبر له شؤون المنزل ، في مزرعته التي يصنعها بنفسه والمزرعة واسعة خصبة ، تمكنه من الاستقلال المادي ، وقيمتها لا يستهان بها . ويمر كنيون من صحة الآخرين إلى درجة أنه يهجر الفلاحة ويترك قطعا من أرضه ، تقع بالقرب من الطريق العام دون زراعة ، وإذا اقتحم غريب أرضه تلقاه بفدائف من كتل طيبة وحجارة . ولكنه يكشف خداع نظاهره بالاكتماء الذاتي ، عندما يهبط إلى البئر باحثا عن دلو سقط من حبله البلى ، ويتطلب الأمر مساعدة الجيران الكريمة في إخراج كنيون من البئر ويأق شابان لإبقاؤه ، أحدهما جورجياس ابن زوجته المنعصنة عنه ، نكث التي يعيش معها جورجياس بالقرب من كنيون في حالة فقر سيئة . والآخر سوستراتوس وهو شاب غنى أثيق من المدينة يحب ابنة كنيون ، ويحاول منذ البداية اكتساب ثقة الأب كي يوافق على زواجه من ابنته . ويبدو أن إنقاد كنيون من البئر يحقق له ذلك . فيستلم كنيون أو بالمعنى الأصح يسلم مسؤولية أمر العتاة إلى أنجب غير الشقيق جورجياس الذي يوافق بسرور على الزواج . وبهذا يستعد كنيون للانعزال التام ، ولكنه لا يجمع في ذلك ، إذ يمنعه هزل الطماخ والعبد ، وكلاهما على - قبل ذلك - من رداءة طبعه وسوء معاملته لها . ويجري الاستعداد لزفاف العتاة إلى سوستراتوس ورفاق أنجبها جورجياس إلى تحت سوستراتوس ، إذ إن الأخير أقتنع والده أن بروج ابنته من جورجياس وهو إنسان جدير بها مع أنه فقير ، كنوع من الخفاقة للحدث الرومانسي الأساسي . وخلال ذلك كله يعامل الطماخ والعبد كنيون - الذي مازال ضعيفا متداعيا بسبب سقوطه في البئر - بحشونة ، ويعيظه ويعبراه على الرقص والاشراك في احتفال الزفاف برغم احتجاجه

ومن المنكر - هنا - أن نتج حيلين أو تيمتين في هذه القصة ، فلوها قصة الحب الرومانسية التي تدور بين سوستراتوس وبنت كنيون ، والتي تتطلبها الكوميديا الجديدة . وثانيها دراسة شخصية كنيون . ولقد حاول أرفين شافر ، في دراسة شاملة أن يهرس على أن « مماندر يقرب من حل ، ولكن هذين العنصرين غير قابلين للتوافق » ولذلك تنجح للمسرحية في تحقيق وحدة أحداث تامة ،^(١٥) على أن تقسم شافر بتجسب المطلق المنحصر في العلاقات الاجتماعية في دولة المدينة القديمة ، ذلك المنطق الذي يجعل من انعزال كنيون ومصير ابنته قضية واحدة . ولا أقصد هنا مجرد ظرف عارض يقف في طريق رغبة سوستراتوس وزواجه من العتاة ، فهدد النظرة إلى الأمر لا تنير من تخيير شافر ، بل أهي أن كنيون وابنته (وهي شخصية ودبة ولكنها غامضة ، ظيس لها سوى دور صغير يقرب من أنى عشر مطرا في المسرحية ، ولذلك لا تكاد يراها إلا قليلا) يكونان معا « أسرة » ، أو (oikos) باللغة اليونانية . وهذه هي الوحدة التي يخلقها نعن كنيون ، فيعزله عن العالم الاجتماعي

وس للملاحظ أن مثل هذه الأسر كانت تعتبر قادرة على الاستقلال الذاتي ، ولكن تربطها معا - في الوقت ذاته - مشاعر مشتركة وشعائر جماعية وروابط الزواج . ومن هنا ، على عادل الاجتماعي لا تسحاب

الحل الكوميدي ، ولكن التحول السريع لشخصية كارة البشر سيكون صير متسق مع طبيعتها ، فكينيمون لا يجمع ، كما لا يجمع تيمون في مسرحية شكسبير وأليست في مسرحية مولير ، مثل هذا التحول : وهو حق ذلك ، ينال التحول السريع من كرامة كينيمون الجوهريّة ، فهو يملك مثل تيمون وأليست نوعا من الباطة أو التفصيلة . وقد أنها إلى أن الطبيعة المزدوجة تنتمي إلى المفهوم الجوهري لكارة البشر ، فلتكشف الآن كيفية توظيف مبادئه

في بداية أحداث المسرحية ، حين يرجع هيدنوستراتوس لاهتا من مقابلة كينيمون ، يقول سوستراتوس لأهل سبيل الدفاع عن كينيمون بل محاولا اللامس العنصر لسلوكه : « إن الفلاح الفقير محمود . وليس هذا هو حال كينيمون وحده ، بل يشاركه في ذلك كل الفلاحين » (١٢٠ - ١٣١) ومع أن سوستراتوس جفد شجاعته عند وصول كينيمون إلا أن تصوره بمودج شائع للفلاح المكدر الحزين ، يترجع صداه ويتضخم طوال المسرحية . ويلاحظ جورجياس - بما بعد - أن نعمة كينيمون موجهة ضد الحياة العاطلة التي يعيشها الناس (٣٥٥ - ٣٥٧) وحتى كينيمون نفسه يظهر هذا الجانب لفظاظة حين يشاهد جماعة تجهر لاحتمال نحر القرايين للإله « بان » (Pan) الذي « يقيم » مع الجوريات بالقرب من بيت كينيمون ، فيلاحظ أن هذه القوى المسرفة ليست من أجل الآلهة بل من أجلهم هم ، فأياك نفسه يرضى ببعض كعك ويغور الطقوس . وأن العرس من الدبائح للشربة هو أن يلتمها الناس (٤٤٩ - ٤٥٣) وفي النهاية ، بعد أن أنقذ كينيمون من البئر عمه جوردجياس ومساعد سوستراتوس الداخلي ، يلقى - مع احترامه أن الإنسان يحتاج إلى مساعدة الآخرين ولا يمكن أن يستقل عنهم استقلالاً كاملاً - تفسيراً واعتذاراً عن مبلوكه ، فيقول إنه قد لاحظ جشع الإنسان للآكل . وتصور أنه لا أحد يراعى حقوق الآخرين ومشاعرهم (٧١٨ - ٧٢١) ، وما فعله جورجياس هو الذي قلب هذا الحكم ، خصوصا في ضوء معاملة كينيمون له . ولكن كينيمون لا يزال يحاول الدفاع عن نفسه : « لو كان كل إنسان مثل لما كان هناك حاكم ولا مساجين ، ولا حتى حروب ، ولكان كل إنسان راضيا عن نصيبه العادل (٧٤٣ - ٨٥) وفي الحقيقة . فإن مثل هذا الشعور شيء مألوف عند الإغريق ، أي أن المشاكل تظهر حين يتدخل الناس في شؤون غيرهم ومع هذا ، فهي لحظة درامية رائعة . ويرى ناقد من النقاد أن ذلك إنجازه جدير بالاعتبار لما ندر . ذلك لأنه بعد ثلاثة مشاهد من جملة كينيمون مسحا (ربما مسحا مضحكا ، ولكنه لا يثير حطف المشاهدين ولو للحظة) يستطيع تحويله إلى إنسان ، يحاول أن يعيش حياته دون مساعدة الآخرين . ولست هذه المحاولة مؤثرة فحسب بل تنطوي على شيء « ميل »^{١٧} ورأينا أن هذا الجانب من شخصية كينيمون يمكن التنبؤ به . فهناك دلالات أخرى مثل للفتيح (البرولوج) الذي يلقيه الإله بان ، ويصف فيه ابنة كينيمون بأنها « مثل أبيها في التثنية العلية ، ولا تعرف العفة » (٣٥ - ٣٦) في الواقع ، تبدو هذه المقارنة بين الابنة والأب غريبة إلى درجة أن بعض المحققين قد غيروا في نص المسرحية ، ولكن سوستراتوس نفسه يتحدث فيها بعد عن الحرية المتحررة للهدية التي

كينيمون يمثل في صبح هذه الروابط ، وذلك بانفصاله عن زوجته إلى التعبير المطلق في عزل ابنته ، ذلك الذي يشير إلى زوال صلة العلاقة التي تربط أسرته بالجميع ككل . وهذه النظرة ، نرى أن معنى مغفوق لبعض كينيمون يكمن في تناوله عن مسؤولية أسرته بما فيها الخيل الثاني . وتتطرق للمسرحية إلى موضوع (تيمة) المسؤولية أو لعمامة في بدايتها ، حين يشير سوستراتوس إلى أنه جث عليه ليبحث عن ولد الفتاة ، أو « ولي أمر الأسرة » (سطر ٧٣ - ٧٤) الذي يسمى « كيرنوس » (kyrios) وملك - حسب القانون الأثيني - قومة قانونية على زوجته وأولاده ، وعلى ملكيته ، وعلى الأخرى من أسرته غير للتزوجات اللواتي لا ولي لهن غيره . وعند هذا الحد . لا يعرف سوستراتوس ببساطة ولي أمر الفتاة ، لكن هذه الإشارة الخفية للأشكال يتم تطويرها بعد قليل بالارتباط بعد مقابلة سوستراتوس والفتاة في المشهد الوحيد الذي تظهر فيه ، قد خرجت من منزلها تلالاً يريقا بالماء (ذلك لأن الدلو الذي ذكرناه من قبل قد سقط في البئر) فيبدى سوستراتوس استعداده لجلب الماء لها .

يكن عبدا لجورجياس - وقد استرق السمع إلى هذا الحوار - يلعب في نفسه عدم اهتمام كينيمون بخروج بنت صغيرة ضعيفة بمفردها ، فيقرر إبلاغ جورجياس بالأمر ليتولاهما (epi meleta) (ص ٢٢٠ - ٢٢٩) ويؤوب جورجياس - عند محبة - يعمد على وقوفه موقف للترح (allotrios) (ص ٢٣٨) قائلا إنه لا يصبح للمرأة أن يرب من علاقة قرابة وهو يستعمل هنا كلمة (oikerotes) (ص ٢٤٠) التي تعبريا مصنف معاجم بيرطية أنها تدل على روابط الزواج ، في حين أن « مائندر » يقصد بها علاقة الدم بالمعنى الواسع^{١٨} ، ويواصل جورجياس قائلا إن والدها يريد أن يشكر لقرابتنا له ، ولكن علينا ألا نحكيه في لفظاته . وفي نهاية المسرحية يعترف كينيمون بعشله كزب لبيت وقبل جورجياس ابنه له ، فأرجع الظن أنه ليس هناك من يرضى به الكارة بشتر سوى نفسه (٧٢٩ - ٧٣٥ - ٧٣٧ - ٧٣٩) .

وعند هذه النقطة من المسرحية يتحقق طرح من حل المقدمة ، ذلك لأن أسرة كينيمون قد تحررت من قيود طبعه المراجعي الخداد ، واستعادت علاقاتها بالأسر الأخرى . ويظهر ذلك على نحو مباشر في موافقة جورجياس على زواج سوستراتوس من ابنته غير الشقيقة . ومن وجهة النظر هذه يمكن فهم وطبعه حسب سوستراتوس ، بوصفه التعبير العاطفي أو الشخصي عن القواعد الموضوعية للقرابة في المجتمع الأثيني ، ذلك الذي يمثل جماعة متغلقة الزواج ، أي جماعة يتزوج فيها المواطنون فيما بينهم ، بينما يحرم العرياء على نحو صارم من مثل هذه العلاقة . وبعبارة أخرى فإن حسب سوستراتوس لانة كينيمون مظهر لمطابقة دوية المدينة محفوقها من أسرة كينيمون ، تلك التي كان - بأمراله - يكرها . وبذلك يمكن النظر إلى موضوع (تيمة) بغض كينيمون للمجتمع وقصة الحب بوصفها وجهي عملة واحدة .

ولأنكر أن كينيمون نفسه بظل معزول عن هذه الترتيبات الجديدة ، متصلا من أي اهتمام بمن يتزوج ابنته (٧٥٢) مطالبا فقط بتوفير ما يعوله هو وزوجته (٧٣٩) . وقد يشوب عناده روح

يقترح - أولاً ، وعلى المستوى الأخلاقي ، مبدأ احترام لآخريين ومراعاتهم أو حب البشر (Philanthropia) بالمعنى الواسع للتعبير الإغريقي ، وذلك للوقوف ضد بعض أبشع المفسد عد كيمون . وقد تأكد هذا للمصالح من المسرحية بسبب حب الكلاسيكيين للتغلب الأخلاقي

وبقول دارس من دارسي مسرحية منادير لصور كن منادير في مسرحية ديسكولوس ، بوضوح قام ، الشفاق العام بين المدينة والريف في أثينا في أواخر القرن الرابع قبل الميلاد ، ويبدو في الوقت نفسه ، أن يدور «حب البشر» عبر المشككة إذا تمت ، فتجتمع بين تهذيب المدينة وحيرة الريف العنيفة ، فيكثف التأثير الموحد المعظم هذا الشعور بالحب^(١٠) ولكن يجب التسليم بأن هذا الحب السيل لا يجمع رعة كيمون إلى الشك والارتباك والانفعال

ويركز مدخل مختلف ، في النظر إلى المسرحية ، على طريقة تقديم كالليديس (Kallipides) وهو أب سوستراتوس ، ذلك الذي يجعله جورجياس . وهو رجل ثري ولكنه شريف وفلاح لا مثيل له (٧٧٤ - ٧٧٥) إنه يوافق على زواج سوستراتوس من ابنة كيمون ، ولكنه يرفض طلب ابنة المفلس في بداية الفصل الخامس بأن تزوج أخته من جورجياس ، فرجتان من أسرة فقيرة أمر صعب القبول (٧٩٥ - ٧٩٦) ، وأعتقد أن مقاومة كالليديس رغم أنها مؤقته ، لا تقصد منها سوى موازنة العائق الذي يمثلته كيمون ، وبذلك يدفع منادير كلا من الطرفين ، المقبر والعن ، المهذب والخلف ، إلى شيء من التنازل ، ويحدد للشهد - ضمنا - أسباب احتراض كيمون ، كما يحدد ذلك الجانب للتعلق لسلوكه . وعلى أية حال فليس طبعه الخلف هو الحاجز الوحيد الذي يحول دون العلاقات الخصبة الحرة التي تربط بين كل لواطتين . ويروج سوستراتوس طلبه لزواج أخته من جورجياس بمحاورة أخلاقية تهذيبية من الاستعانة الصحيح للثروة ، تلك التي يملكها المرء لدى زمني قصير ، فالتصرف النبيل هو مساعدة الجميع وإسعاد أكبر عدد ممكن من الناس ، فمثل ذلك التصرف خالد تظهر هوائه في وقت الضيق (٨٠٥ - ٨١٠) وهذا نزي الأخلاقية على مستوى تجريده سام وظفي ، وهو لجريده يمكن إثباته عن طريق تحليل أسلوب . إن كالليديس يصفى إلى المحاصرة الجدية باحترام واستمتاع ، ويستسلم مذكرا أبه بطلب :

« أنت تعرفي يا سوستراتوس » (٨١٣) .

ويظل كيمون خارج «الدائرة المخطوطة» ، ويبدأ منادير - لكي يجذبه إليها - إلى الاحتماء بالصاحب ، في خاتمة هرلية مائعة ، بإقاعات جديدة وموسيقى ، ورقص حافل بالخشونة مع كيمون الثامر من الرقص ، ولكنه يضطر إلى الاشتراك في الاحتفال وهذا - أيضا - نزي روح دولة المدينة على مستوى الشعائر الاجتماعية الاحتمالية . وقد تكون مقاومة كيمون المستمرة ذات معنى ، وبكن هوية الالتقاء إلى الحاجة قد لا تغفل في المستوى نفسه من الإرادة القروية . ويجب أن ندرك - هنا - وجود عنصر انتشائي معي ، في الحياة الاجتماعية في أثينا ، له مكانه في مسرح ديونيسيوس^(١١) : ويمكن للشاعر المسرحي الغرض في هذا المستوى من الأيديولوجية

حطبت بها الفتاة مع والدها الخلف ، والتي حثتها من التأثير الفاسد لمربيات الأطفال وحين يراها سوستراتوس ، يؤخذ بأسلوبها المتحرر وسط الخلافة القروية (rusticity) .

ويرى دارس من الدارسين أن صوب كيمون لا تنسج على منوال نموذج كاره للبشر الأصلي بحسب ، بل وعلى منوال نموذج القروي بخلق الخشن ، من مثل «مزارع» (agorikos) ثيوفراستوس (Theophrastos) وأرسطو غير المتحضر ، الذي استعمله منادير في تصوير الخلافة القروية للمعركة^(١٢) ولكن صورة الخلف القروي (the rustic) ثنائية الدلالة ، إذ تحمل في طياتها تصمينات من الاستغلال الشديد والاستقامة والاجتهاد والشرف إلى جانب الاجتهادية للصناعة المعقدة . وإذن مكيمون نجيد لثال (ideal) ونجيد لرديلة . وكما يقول باحث يعجب بأخلاقيات منادير ووعظه ، فإن الخلافة القروية عيب عند ثيوفراستوس ، ولكنها تقترن عند منادير بالاستغلال السيل والبراعة^(١٣) .

وإذا كان كاره البشر في مسرحية منادير بهمهم بوصفه نموذجاً معينا للفلاح الأثيني - مهما يكن فيه من مبالغة - فإنه يوحى بأن اكتفاءه الذاتي ليس مجرد وهم شخصي ، بل هو اختبار حقيقي ، أو - على الأقل - اختبار مقبول أيديولوجيا . وفي الواقع أنه يجمع بين الاثنين ، فقد كان أسلوب حياة كيمون قابلاً للتطبيق تماماً ، لأنه كان باستطاعة الفلاح المالك أن يتعيش بمجهوده وحده ، ولا يحتمل مثل هذه طبيعة مزارعاً رافقا . إحد فأكبر الظن أن تصوير منادير للملكة كيمون وظروفه تصوير واقعي . وأهم من ذلك أن صورة الأسرة المستقلة ذاتيا كانت صورة حريقة في مجتمع دولة المدينة . ولقد عاينها أرسطوفان (Aristophanes) بشكل ممتاز في مسرحيته «أكاربتر» (Acharnians) التي أخرجت قبل «ديسكولوس» بحوالي قرن ، ويبدو فيها الطفل ديكابوبوليس (Dicaeopolis) ، ومعناه «المدينة العادلة» ، مختصا من لهاد المواطنين الذين لا يبدلون أي جهد للوصول إلى سلام مشرف مع اسبارطة (Sparta) ، فينسحب إلى ضيعة في الريف ، ويوقع مع العدو معاهدة سلام منفردة . وتقوم القصة الخيالية على الفكرة الأساسية التي تؤكد أن الأسرة الواحدة تحمل كالمدينة ، مستغنة ومكتفية بذاتها ، وهناك - طبعاً - اختلاف كبير في الروح بين كلا الكاتبين المسرحيين ، فمثل أرسطوفان يسجع في معارته الشجاعة نجحا كبيرا بما يحمل الأكيبيين يتضرعون إليه للاشتراك في المعاهدة التي عقدتها ، بينما يعانى بطل منادير من الإدلال ، ولكن كيمون - على أية حال - لا يقهر تماماً ، فتمه توتر قائم بين الاكتفاء الذاتي والمجتمع ، ويتضح ذلك في كرامته المعينة .

ولقد كان هذا التوتر حقيقيا بالقياس إلى أيديولوجية دولة المدينة ، في حين أن التعبير الطبق للتزايد في العهد الهليني ، مع التعبير السياسي لصالح الملاك الكبار الذين يدعمهم المقتدونيون ، كانا يربلان - على نحو متزايد - صورة الأسلاف عن مجتمع المواطنين الصالحين . وللتغلب على هذا ، وفي الوقت نفسه لتجيب مشاكل الصرح الطبق والاجتهادي الحقيقية ، يسير منادير على حدة محاور ،

معروف لنا . وعلى كل حال ، لم يكن تيمون شيكسبير عاشقا . ولا تردد العقدة الفرعية ، التي تدور حول شخصية الكياديس كما أسلفت ، ثمة الإسراف اللا معقول ، وإنما تصور قصايا العلاقات والمسؤوليات المدنية ، مما يطبع للمسرحية طابع خاص بها وسدا نقاشا تناول مشهد عريب ، بشر الشفقة . يدور حول

تيمون والفيلسوف أبيقوريس (Apemantus) وهو ناقد متصنّب ، مرور من حمق الشر ، على موال ديوجينيس (Diogenes) الساحر من كل شيء . ويثقل هذا المشهد للقائلة الثانية من سلسلة المقالات ، أمام كهف تيمون ، حين هرب بعد أن اكتشف وجود أصدقائه ، إذ جاء الكياديس من قبل ، منبها من أثينا يحاول حشد جيش يهاجمها به ، فيعطيه تيمون من ذهبه الحديد ، وكذلك يعطى الصطبين اللذين تصاحبه ، بشرط أن تشرأ عذوى الزهرى . وبعد ذلك ، بعد انتشار خبر الذهب ، يجيء بعض قطاع الطرق ، وبعد الملص ، وشاعر ورسام من ثلة تيمون القديمة ، وبعض أخصاء مجلس الشيوخ ، لينسولوا إليه كي يعاودهم لمواجهة حصار الكياديس وكما يرى ، فإن أسباب هذه المصائب متنوعة كما هو الحال بالنسبة إلى نتائجها . أما أبيقوريس فلا يرغب في الذهب ، برغم أنه كان يحصر . في أيام رخاء تيمون ، إلى قصره ، إلا أن السبب في حصوره كان لتأنيبه على كرمه غير للمهموم ومهاجمة عاق صبيوة ، فيقول : « إلى أعرف عن اللحم الذي تقدمه فيصص . ولي أحملك بأثني الآلهة ! كم من الرجال يأكلون تيمون وهو لايراهم إنه ليحترق أن أرى مثل هذه الكثرة تغمس لحمها في دم رجل واحد » والحنون هو أنه يستعدهم بهذا . (١ ، ٢ ، ٣٨ - ٤٢) (١٢) واحترق أبيقوريس دفاهية بيت تيمون : « ما الحاجة إلى مثل هذه المآذب والصحة والأعجاد الزائفة ؟ » (١٠٩ - ٢٤٤) ويرفض هداياه ، بل يتبأ بالخطر في خطائه : « إنك يا تيمون مأكرا ما تهب ، ولدا أحنى من أنك ستغرق في الديون (٢٤٢ - ٢٤٣) وأدرك الفيلسوف عواقب هذا كله : « يطلق الناس أبوابهم دون الشمس القارية » (أي يتحولون عن الإنسان إذا سقط) (١٤١) . ويندو هذه للقائلة بين الشخصيتين ، بعد تحول تيمون ، غيبة بإمكانات كوميدية ، إذ هناك معارفة في فكرة مصاحبة كارهي البشر . ونوحى كليات أبيقوريس الأول باحتقاره للمنافسة : « توجهت إلى ها ، إذ يقال إنك تقلد سلوكي (٤ - ٣ - ٢٠٠) ويقول تيمون مهجما : « لأنك لا تملك كلنا أقداره . ليحل لك السل ! (٢٠٢ - ٢٠٣) وهكذا ، إلى أن ينتهي المشهد بمصافعة شتائم مصحكة من قبل

« تيمون : إنك لست تطيعا بحيث أبصق عليك !

أبيقوريس : لبصق وباء ! أنت أسوأ من أن أشتبك !

(٣٦١ - ٣٦٢) وينتهي الحوار في النهاية إلى

« أبيقوريس : حيوان !

تيمون : عبدا !

أبيقوريس : صعدع - عليم !

تيمون : وعد ، وعد ، وعد ! (وهو يلقي بحجر عليه) (٣٧٤ -

(٣٧٧

ليجد حلا لتوتر الحكى ، فلاحتمال ورابطة الزواج الاجتماعية واستغلال الأسرة الواحدة ، كل ذلك يشكل المنسج الأملولوجي لأحداث المسرحية ، ويحدد - من ثم - كاره البشر بهصافته ونقائصه . ولذلك ، وعلى أساس من كيبية خاصة بثقافة دولة المدينة القديمة ، يحل اتصاله

✱

ويست « تيمون أثينا » شيكسبير مسرحية كوميدية تماما ، بالرغم من أنها مأخوذة عن سوبق كوميدية ، وتم عن انتساب ملابذا النوع الأدبي . وتوجد الإشارات الأولى لشخصية تيمون عند أرسطوفان ، حيث يذكر ناسكا يلحن البشر جميعا . وقد أعطى بعض الشعراء لكوميديين دورا بارزا هذا الناسك ، ولكن هذه الآثار قد ضاعت للأسف . ولقد كان شيكسبير على علم بهذا التودج الكاره للبشر في « حياة مارك أنطوني » (Plutarch) ، وكذلك في « حياة الكياديس » (Life of Alcibiades) وأعطى نموذج القائد الأثيني الأرستقراطي الذي يقلبه شيكسبير بوصفه شخصية بارزة في قصة تيمون . وفي المكرة التي ترى أن تيمون كان ذات يوم ثريا وكريما مسرفا ، وأن أصدقائه هجروه بعد أن أنفق كل أمواله ، فهي فكرة ترجع إلى « حوار تيمون » للوسيان (Lucian) وهو كاتب إغريق عاش في القرن الثاني الميلادي . وفي هذه الصياغة ، يرجع بعض تيمون للبشر إلى الامتناع والخيبة ، ولكن هذه المرحلة من حياته تذكر فقط ولا تمثل ، كما هو الحال في مسرحية شيكسبير . إذ يركز لوسيان على لحظة متأخرة يكشف فيها تيمون ، بفصل تتخلل الآلهة جوبيتر (Jupiter) ، كبرا دعينا ، إلا أن هذا الكتيب المتعجب لا يصلح من مراجع شيئا بل يدعمه ، ويسمح له في التوثق ذاته ، لا لتتصار على أصدقائه المتاملين السابقين ، الذين يسرعون إليه عند سماع خبر ثرائه الجديد ، فيشتمهم بالضرب واللعن . وقد قدّمت صياغة مسرحية حوار لوسيان في أواخر القرن الخامس عشر في « عراة » على يد الشاعر الإيطالي ماتيو ماريا بوياردو ، الذي وضع إلى حد ما من لروية الأصلية ، بإضافة قصة مواربة تدور حول ستر أحر تنهى به بسبب ديونه إلى السجن ، لكنه يعرف أن والده قد أودع ذهباً في مقبرته ، عبا ثل هذا المصير . ولكن تيمون ، للأسف ، يكشف هذا الذهب ، وهو يبحث عن عجا لكثرة ، فتشب معركة بينه وبين عبد الشاب السجين ، وتؤكد المطامعة أن الشاب يحظى بالذهب ، بعد أن يتعلم المخرى الخلق ، وهو الاستعمال الكرم للال ، بوصفه صيلة تراوح بين البخل والإسراف ، ولكن شيكسبير لم يستخدم هذه العقدة الفرعية ، لو كان قد عرفها

وهذا صياغة أخرى لنفسه حديره بالذكر . وهي كوميدية بخلفية مبهمة المؤلف ، تشبه تناو شيكسبير شيئا حواليا . خصوصاً المشاهد الأولى التي تبين إسراف تيمون ، ودور العبد لأمين الذي مارال مخلصا لتيمون برغم سقوطه . وثمة عقدة فرعية تدور - هذه المرة - حول عني أحقق ، يصيح ثروته على وعد عصفان دى جناحين ، ويعرى تيمون نفسه عروس هذا الأحقق بالرحيل معه في لينة الزفاف . ولا نعرف أية واحدة من المسرحيتين قد أحدثت عن أخرى ، أو ما إذا كانت كلتاهما قد اعتمدت على مصدر مشترك غير

وخلق هذا الفوار ، على شخصية أبياتوس نصح بذكر محاكاة في بلوتارك ، ولكن شيكسبير يؤسس على هذه التناقضات في اتهامات ، تتحقق الوقت حتى يحل ثمة المسرحية .

وينسب أبياتوس سلوك تيمون إلى القامع الإيجاري : « لو أنك بالرد الطبع خجلاً من ضحك لكأن الأمر طبعاً ، ولكنت مجر بالبرود . لو أنك شحاذ لرجعت إلى البلاط مرة أخرى ! » (٢٤١ - ٢٤٤) .

وأبياتوس يحل طبعاً ، ذلك لأنه يجهل ذهب تيمون . ولكن تيمون يعترف بتأثير حالة السابقة على مزاياه الزاخرة : « إن على هذه الظروف ، وقد عشت طويلاً فحسن من قبل ، أمر صعب . ولكنت لم تعرف إلا التهمة وقد عودك فيها الزمن . لم إذن تكوه الإنسان ؟ لو لم تكن أنظر رجل لكنت مجحلاً في البلاط » (٢٤٨ - ٢٥١ ، ٢٥٢ - ٢٥٨) وفيما يتصور تيمون . فإن حالته الزاخرة مقروطة ، والتقى من حياته السابقة ضياع . بينما يتصور أبياتوس أن حياته مازالت كما هي . لأن المجهود والأمانة بمثابة الواقع المائل وراء الستار الزائف الذي يجلب طيبة تيمون . أما تيمون فلا يرى شأراً على كرمه الماضي بل يتعجب ، وحياب هذا الكرم بهجر التعامل مع البشر ، بينما أبياتوس يعيش ، كما عشتي من قبل . كان الأتينيون . إذن فأبياتوس على حق حين يقول لتيمون : « إنك لم تعرف التوسط ، بل فقط عرفت الطرف في التفتيش » ولا ريب أن أبياتوس مهيب هنا . ولكن التوسط الذي يشير إليه لا يوازن بين التذنب والتسك الخلف . لكنه قد العالم إنساناً بما يرى أبياتوس . أصبح مجتمع أثينا غابة وحوش ، (٣٤٩ - ٣٥٠ . ١ . ١ . ٢٧٢) ويسأله الفيلسوف : « لو كانت يدي لأطحنها للوحوش كي أنخلص من البشر » يقول تيمون : « هل سطر في ضلال البشر وتصبح وحشاً بين الوحوش ؟ »

أهم ، باتيمون . هذا غرض بلع . أنت أصبحت وحشاً لأنك لا ترى خسارة في التحول ! » (٣٢٢ - ٣٢٨ ، ٣٤٥ - ٣٤٧) لقد انحلت كل الفوارق في تصور أبياتوس : الإنسان والحيوان وما فوق وما في الوسط . أما تيمون فيرى أنه قد كان هناك مجتمع أفضل ، ولكن قد نمت خيالاته .

إذا رجعنا - الآن - إلى مشاهد بداية المسرحية . وأيام تيمون السعيدة . نلاحظ أن شيكسبير لا يقدم كرم تيمون بوصفه حرصاً في الإغرائط والفخر والمهاملة والفساد . كما تفعل كوميديا تيمون المجهولة المؤلف . حيث تمكن الثروة تيمون من أن يحطف عروس صديق له في سيل إشباع رحته . قد يكون هناك - في تيمون شكسبير - شيء من معنى . بين ثلة المحيطين بتيمون . أولئك الذين لا يملكون مصاحبتهم . ولكن المواقف تتسامى تحت رعايته النيلة . ويبرز عالم الشرف والصدقة الذي يمثل نوعاً من الصفاء - الخالي أو الخيالي - يعرّد إلى زمان رقيق ، كان الحاكم العادل فيه يصنع بتوزيعه الكرم نظاماً عادلاً . ولذلك يقول أحد الضيوف عن تيمون : « إنه يشجور الطيبة دائماً » « أنه أنبل إنسان على وجه الأرض » (٢٧٣ - ٢٧٤ -

٢٨٠) وقد لا تكون هذه الأحكام مخصصة تماماً ، إذ إن فيها ، طبعاً ، شيء من الخطأ . ولكن تيمون ، وهو في حالة بانسة ، يرى أنه قد ترقى « بلحككم اللئيم للاحترام » (١ ، ٣ ، ٢٦٠) كما كانت إمكانيات مثل هذا العالم حقيقية في نظره .

على أن فردوس تيمون فردوس وهمي بالطبع ، وقد أدرك بعض الفلاسفة أن تيمون أثينا يدين بفصله إلى تقاليد المثالية الأخلاقية . وفي هذه الحالة يقترن تيمون بالصورة المثالية للحسن البشري . ويقول الناقد الذي درس هذا الارتباط دراسة شاملة : « يبدو الإنسان مرياً ، بلا حيلة أمام العلم ، الذي يبني له فرصاً لا تعد للإغرائط في السلوك المرام في مقابل الإخلاص له ، وقبل الحسن البشري دائماً هذه الدعوة ، فيعرف على ملأ الدنيا على العور وتمثل المظاهر الأساسية للفنونة الإنسان في إحسانه المطلق بالسيطرة على العالم المحيط به ، واستمناحه بالثروة المادية الوفرة ، وإغرائط في إشباع رغبات حواسه . » (١١٠) وبين الكاتب نفسه أن المثالية القصيرة (Masque) التي تعرض خلال مآدبة تيمون . حين يدخل كوبيد (Cupid) مع خمسة من النساء ، يمثل الحواس الخمس ، ويرى أن هذه المثالية تتبع - على نحو مباشر - من تقاليد المثالية الأخلاقية . ولكن في هذه النظرة كثرة من الاستنتاجات تلمي المثالية ذاتها ، ذلك لأن تيمون ، في الواقع ، يتجرد من الرغبة والنف والاشتيا (ص ١٦٨ - ١٧١) . فتستريح لنا للأدبة والحياة المودج الأصل للشاء الأخير (ص ١٧٠) ويشتد الخشوع والرغبة الجنسية في أثينا التي تبدو - على النقيض من موقع تيمون فيها . علماً سافطاً . ويشير الناقد لدى امتشادهما به من قبل إلى أن صيغ كلمة « ربة » تردّد في تيمون أكثر مما تردّد في أية مسرحية أخرى لشيكسبير (١٥١) وكما تمثل تحريرة تيمون حاسباً - هما الأمانة والإسراف - فإن أثينا تظهر أيضاً وبها مردوجاً وليس دائرو تيمون أشراراً بالضرورة . فالشيخ الذي يكلف عبده بانوسل إلى تيمون ليلد ما عليه بشرح موقفه : « حاجتي تضطري . أيامه قد ولت ، واعتمادى على وعوده التي لا تحقق قد ناب من رصدي .. لاحتياجي ملحة .. » وعندما يطلب رئيس خدم تيمون من الشرح (١٠٢ ، ٢٠ - ٢٣ ، ٢٤) غروصاً أخرى لسيدته « يردون بصوت متصام مشترك » - أي بصوت واحد . ويكفي اعتقد أن هذا التعبير يلصق أيضاً إلى الشركات المساهمة وأعمال الاستئجار - « إسم في حالة ركود . يحتاجون إلى المال ، ويودون لو يستطيعون إقراضه لكم للأسف غير قادرين على ذلك ، (٢٠٢ ، ٢٠٨ - ٢١٠) ويحضر تيمون جمود الشيوخ بأنه انعكاس لحل الشجوة القديمة (٢١٩ - ٢٢٣) إذ لا يهم أن الأرضية قد تكون محولة ، أو أن الأعياء قد يحتاجون إلى قود مسألة إن تيمون يعيش « في حلم الصداقة » (٢٠٤ - ٢١٤) كما يقول رئيس خطبه : « ويحضر التعامل التجاري مقاييس أخلاقية فحسب .

من المؤكد أن أصفاء تيمون الذين يلجأ إليهم في طلب الفروض
ماتقرون وعلق غريب ، يشهد بالصلفة ثوب صليق من تيمون ،
على «بشاعة الإبل» ، مؤكداً أن على الإنسان أن يحلم كيف يوزع
أمواله ، في عطف ، لأن السيلة مضمدة على الضمير (٢ ، ٢) ،
٧٤ - ٨٨ - ٨٩) ولكن هل يمكن أن يدعم الافتراض كرم تيمون
إلى الأبد . ثمة تدخل دلالى (semantic) بين
الأخلاق والاقتصاد ، يأتي تحريمه من الممارسة التجارية المظلمة
للمساهمة البدلية . لقد كانت مسألة قائمة الاستمرار لا تزال خاصة
حينئذ ، وقاية لتبسيط في فكرة التبادل الطبيعي اللزوم ، كما بين
نا هذا الحوار بين بعض «تيمون» : «تيمون» : سأتريك الآن
جدا غريبا . هل يبعث سببك الآن طلبا للفرار ؟

هرمسيوس : بالتأكيد

نيتوس : وينقل الآن المهرات التي أهداها تيمون له والتي لم نستطع
نهبها منه بعد .

هرمسيوس : إنه أمر يجرى .

خادم لوسيوس : لاحظوا ما أعرب هذا . فإن تيمون يلجأ أكثر مما
عليه . فكان سببك ينقل المهرات ويطلب أيضا منها (٣ - ٤)
١٨ - ٢٥) ويشرح معلق من المعلقين :

«هي تذكر حقيقة توزيع مهرات تيمون . فالوضع بالفعل بين
الرجل الذي يلجأ يبحث في الوقت ذاته طلبا لمعاشرة تسجد
نهب» (١١) . وثمة حشد تام هنا بين الإهداء والتجارة . كعبث يرى
هرمسيوس أن هيروداس سيذهب فيه من تيمون «مجهودا ثمرا» من
السرقة (٢٨)

إن التناقض الأسلمى بين تيمون وثينا هو التناقض بين خال
(ideal) نفرون الوسيط للاقتصاد الطبيعي - ذلك الذي
يصطه طالع الإهداء والربوط الشخصية - والعروف الجديدة
للمساهمة التجارية . ولكل من طرف التناقض ظروفا إلى عيب
الأخر . سوء كانت من قبيل الإمبراطور الخشع . ولذلك فإن غريب
تيمون من المدينة علامة على زوال الأسلوب القديم وتمازجه مع
شروط التبادل الجديدة . وبمفهوم شيكسبير لوضع الجميع للحقد
عمد . وذلك واضح بالدرجة الأولى في العنقة الفرعية التي تتوزع
حول الكياديس «استكشاف هذا الأمر» . تفصيلا . يخرج من
طاق هذه الدراسة . ولكن موضوعنا يقتضي تناولنا علما هذه
المسألة . إن مجلس الشيوخ يرى الكياديس سبب فساد المجتمع
على جدي قديم قبل حواظنا في مشجرة

لـ «شجاعة» منهم مدينة . ولكن نخمسه للشرف بمصطلم
بأسلوب الجاه مدينة . ويشير إلى شيء خفى فيه عند مدينة تيمون
حيث لاحظ الأخير : «يبحث تفصيل حصار إيطالي الملو على عشاء
الأصدقاء» ، هرد عيه الكياديس

«لهم يزهون يا سيدى . ليس هناك من حجم طارح مظهر»
(١ - ٢ - ٣ - ٧٥ - ٧٧) . وسط ذلك . كما سبق أن أشرت - يصر
الكياديس مع عظيمين . ولا يجوز بل أن شره وشجاعته المستمر
لقاعته قديمة عنك مألوفة الظنية . أو أن الدالية
(egoism) التي تلحظ إلى الانقراض من «عائلة مجلس الشيوخ»
الصكالى اللاتنية الماصرة في ذاتها . فذلك لأن هذا التصيف ليدبره
بالمخيل لا يحيط بشخصية الكياديس . فضلا عن أن التميز بين
السلطة المدنية والسلطة العسكرية يتأسس في أشكال آخر . ومعبوط .
فما يمكن قوله هو أن قوى المدنية تتفاهم بعد سقوط تيمون . وأن
الكياديس يرى قضية «قضية تيمون» قضية قضية السلطة . أن تيمون
يحفظه كما يحفظ الآخرين

تيمون : هل نلهم ثينا ؟

الكياديس : نعم يا تيمون وهناك ما يبرر ذلك

تيمون : لنلهم القوة ونلهمك في ذلك . ثم تلعللك أنت بعد أن
تتصر .

الكياديس : إذا أنا بالتحديد ؟

تيمون : لأنك بكل المومنين تستطيع أن تستولى على بلادى ؟ (٤ -
٣ - ١٠٤ - ١٠٥) إن الأمر يبدو - كما يرى تيمون - أنك أن أظلم -
وتكن السرقة تعود للكون كله :

النسب والضمير «البحر والأرض حتى الفواجر» ذاتها . ومن الواضح
أنه لا يستوى المهرود (٤ - ٣ - ٤٢٨ - ٤٢٩)

وكن يغمر هذا الضمن الذي يظنرى فيه تيمون تحويل كل
الأخلاق كـ

فالكياديس يذكر بنقاء تيمون كانه «زمن حيا» (٤ -
٣ - ٨٠) ويشير إلى «أعمال» (تيمون) المنظمة . . . ولولا سببك
بشراكتك لكنت اليوم المارقة قد داست عليه «أنى» (الشيء)
(٩٥ - ٩٦) . ويشير الشيوخ - هيروداس - «بعض الفرض التي
يقلبه تيمون» ويترجمون إليه معنى يدور قيادة الجيش والسلطة المطلقة
في الغرب ضد الكياديس (١ - ١٢٦ - ١٥٩ - ١٦١)
ويعرف «مجلس الشيوخ» أن «سيرا» آخر هيروداس «ذهب من
الكياديس إلى كعب تيمون خطابات تيمون إليه بالتشديد في الغرب
على حديثك إذ أنها كانت - إلى حد ما - من أجل تيمون أيضا»
(٥ - ٢ - ١ - ١٣)

ولست صديقة لشرك تيمون والصفحة . إذ يبدو كأنه فضيلة
طاسية حل أوديب (Oedipus) في صيغة «أوديب في كولونا»
(Oedipus at Colonus) . حيث يربط الخطأ الانحصار
للطرف الذي يبنى عليه شرف التبرك معه . ولكن تيمون يظل
عزول عن تيمون البشر . محفرا في جو فنيا . داعيا إلى كعب الطمع
دون تميز . ويرى في ذلك النتيجة الطبيعية لشهرتهم العاتية . أنه
يردعهم أن يكرهوا كما هو عليه بطيحيه حسب

في النهاية . لا يحدث لغرب الأهمية . ونحال دورها حيث
يطلب الشيخ الرحمة للأبرياء . إذ قد جلت هؤلاء الذين هموا
الكياديس . ويوجه إلى تيمون منه دعوة بالعودة . (٥ - ٤ -

ونستكشف - الآن - هذين الدافعين كلاً على حدة ، من أجل التحليل ، ثم تناول الاستمرارية والدلالة التي تكمن في تمارجهما في روح واحدة .

ومحور غصب أليست هو التعاقب الاجتماعي . وذلك موضوع (ثيمة) هامشي في مسرحية ماندر ، لا يبدو إلا من خلال شكوك جورجياس الأول حول إخلاص رعية سوسزاتوس في الزواج من أنته ، أنة الفلاح الفقير ، أما في تيمون شيكسبير فموضوع ثانوي بالقياس إلى الأنانية والخيود ، وهما الرديتان البارزتان في ذلك العصر . أما أليست مولير فيبدو التعاقب هو المشكل الأساسي . كما يبدو صدى أليست وراء عصر الصراحة للعقد . وكأنه مطلب عتيق . يرتد بصاحبه إلى عهد جامد . مترتب الأخلاق شديدها ويحذر الصديق فيلات أليست قائلا (Philinte) : « إن هذه العصية لفصائل أيام مصت تنكح عصرنا وعاداتنا .. يجب أن تسير الزمن دون عناد » (١٥٣ - ١٥٤ - ١٥٦) ويظهر هذا التعارض بين عادات الحاضر للبرية واستقامة الماضي الأضيلة متكرر في المسرحية (٥٩ ، ١١٧ ، ١٤٥ ، ٢٢٠ ، ٢٣٤ ، ٣٥٩ ، ٣٨٩ ، ١٠٦٩ ، ١٠٧٠ ، ١١٦٧ ، ١٤٨٥ ، ١٥٤٦ ، ١٥٥٧ ، ١٧٦٠) ويرتبط الحاضر بعالم المجتمع المهدب وآداب المعاملة (bienséance) في اللبنة واللباط ، حيث تعصب فوق عدم السلوك المصقولة المحافظة على « المظهر » ووصفه فوق كل اعتبار وإزاء مثل هذه القواعد السلوكية للتوية . يرغم أليست من بداية المسرحية إلى نهايتها أنه رجل شريف « (man of honor) » ١٦ .

١٧ (المثل) ويمكن التناقص بين معايير الشرف « المحافظة وعادات المحاشية الملكية » في المجتمع المهدب - الصراع التطويل - الذي حسسه الدم أخيرا في ثورة فروود (وهي ثورة مجموعة من الأرستقراطيين ضد لويس الرابع عشر) ، أقوى الصراع بين أرستقراطية فخوره مستغلة وعادات بلاط لويس الرابع عشر المرنة للدرجة^{١٧}

وكان ثمة لون من العزلة والعجرفة في سعى البلاء القدماء وراء الله ، ولكن إحسانهم النظري بالشرف والوفاء (وإن كان مرجعه سريع الغضب) يبدو كأنه أسلوب طبيعي للمصيبة . ولعل الأبطال والبطالات عند كورني (Corneille) يصورون هذه الروح السامية في نفس صورة ، ولكننا نلمسها في شخصيات دون كارلوس ، و « دون ألونس » (Don Carlos, Don Alonse) ، و « دونا الميرا » (Dona Elvire) - في مسرحية « دون جوان » (Don Juan) لمولير ، وفي مواضع والد دون جوان دون لويس الذي يحس بالتمرد الطبق . وإذا افترضنا مرها من التقب في حانس دون جوان للمرور ، فيجب أن نلاحظ أن شرف هؤلاء الأرستقراطيين يسع من احتقار متصرف ، يقتن بالظاهر الذي يكشف الحاجة إلى رضى الآخرين . وبعد ملاحظ أن مسرحية دون جوان قد قدمت قبل مسرحية كاره البشر بسنة ، وأن نهايتها تكشف عند تحول دون جوان إلى التعاقب ، فتكشف - من ثم - عن استسلام إلى عرف العصر ، على العكس من كاره البشر ، حيث يظل أليست يقاوم هذا عرف مقاومة عبدة

٢٦ - ٢٩ ، ١٨ - ٢٠) ويعد الكياديس - بدوره - أن يكبح حراج جوده ، ويكتمهم عن العنف ، ويسلمهم إلى عدالة قوانين المدينة إذا ارتكبوا أعمالا عبية . ولا شك أنه يلوح - هنا - إلى الإساءة التي نسبت في المفطمة بينهم (٥٨ - ٦٣) . ويكشف اشهدون - قبل هذا المشهد مباشرة - أن تيمون قد مات . ونحس أنه « كبش الغداء » وأن موته - رغم ما فيه من كراهية - هو التضحية التي تخلص شعبه (مفهوم الخلاص المسيحي) ومعنى هذا كله أن مفوط تيمون يصور وقد عطف مختلف . يحاور الآخر منه نفسه . فصيح أصمق وأصمق . ولقد كانت ثيمة « كبش الغداء » - مثلها مثل تسوية الخلافات في حل العقدة - عنصرا من عناصر الكوميديا . بل بالثلاثيات التي تثيرها عتاهد كثيرة . تشمل عصر « الفارس » (Farce) والمكاهة خلال المسرحية . ولا أريد أن أصغر دلالة هذا العالم للتولد . ولكن لم تكن الدنيا - على أية حال - صبة بالدرجة التي افترضها تيمون . إذ أن نهاية مجتمع تيمون « تحول الإنسان إلى وحش » . ولم يستطع تيمون أن يفهم النظام المتوسط بين الإنسان والوحش . أي النظام المختلف الذي هو وسط بين مجتمعين وبين مدية . ذلك النظام الذي يبدو قابلا للتطبيق رغم عيوبه . ولعل تيمون - بفصل محنة - قد حرص هذا النظام

وتيمون - مثل كسيمون - مهمج وبيل ويملك كلاهما فضائل عهد ماضٍ يقدم مثالا أعلى للحاضر . ويقوم استقلال الأبيرة الفردية ضد مبدع بدور النقيض (antithesis) لروابط المحافظة والقربة والتجارة . تلك الروابط التي تكون النظام للذي لدى يناس . بدوره ، في هوية جماعية تغذيها الطغوس^{١٨} . ويعلمها فصل لإله بان الكريم . أما رؤية المجتمع السخى التي على التناصر تسعى للصداقة والمشاركة عند شيكسبير . فتشتمل بقصتها في العنف الصمعي بالأنانية الوحشية المفرقة . ويضج هذا المركب محالا لعالم جديد يسوده الاستتار والرجح . عالما يمثل ماضيه « المارك » ذكرى محطة مغلقة . فيحقق هذان المظهران صيغتين مختلفتين أولاهما النموذج الكوميدي الحكم ساء - عند ماندر - للاعتراف وإعادة التكامل التي تنبئ على روابط تراوحي الأسر . وثانيتهما العقدة التي تشكل من مرحلتين رئيسيتين . عند شيكسبير . فخطاب كول تيمون ومع أنه من الممكن تحديد أية عناصر مماثلة في المسرحيتين من مثل الهوية الجماعية والمردية والعلاقة الاحتجاجية الوسيطة . ولكن هذه العناصر - مثلها مثل شخص كاره البشر وسنة الحكى - تعكس في تعاضدها الأيديولوجية والتوتر بين شكلين مختلفين للمجتمع .

نقد رأينا في كوميديا تيمون الموهولة المؤلف أن تيمون قد أحب امرأة . ولكن ذلك كان قبل حبة أماله . وأعتقد - في حدود ما أعرف - أن مولير هو أول من حمل من كاره البشر عاشقا ومن الواضح أن هذا التحول بالغ الأهمية ، ذلك لأنه يزرع تلقفا داخل نموذج كاره البشر نفسه . ولقد رأينا أن كسيمون كان متوافقا مع نفسه . وأن تيمون فقير ، ولكننا سرى أن أليست - وهو كاره بشر في مسرحية مولير ، يخطو في داخله على دلتص ، إلى درجة يعترف معها بأن المعصية ليست من شأن العقل (٢٤٧ - ٢٤٨)

وإذا كان هناك نوع من الالتباس في دلالة كلمة «شرف» (honnêteté) أو «رجل شريف» (honnête homme) ، في عصر تقديم هاتين المسرحيتين ، فقد أقر المصطلحان ليعبر كلاهما ، تحديداً ، عن تأدب الخاشية للملكية أو تهديبها في ظروف الملكية المركزية القوية الجديدة . ومن وجهة النظر هذه - وهي السائدة في المسرحية - يبدو سلوك أليست حاداً غير متحضر (sauvage) ، أبعد ما يكون عن «الشرف» الحقيقي . ويدن مصراحيته ليست سوى حاد ، كما تلاحظ سيليمين (Célimène) (٦٦٩ - ٦٨٠) ولذلك فهي مجرد ضعف شخصي آخر ، مثل تلك النواقص التي نراها في سيليمين ، في تصويراتها للحجانية (السانيرية) لأصدقائها الآخرين ، مثل فن التزرة للبهة التي لا تصون لها (٥٨٠) ، ومظهر الموص الذي يجلب التبدل (٥٩٢) ، وحرور التعاضد بمعرفة الشخصيات الكبيرة (٥٩٨) ، والتكبر المتصح (٦١٨) ، وتعاضد المحب الذي يتصور أن محكمة تفتن بموهبة المناقضة ، وأنه الحق وحدهم هم الذين يظرون إلى الغير نظرة الإعجاب المرحمة ، وأنه باحتقار كل عصره وينزع بمعه فرق كل الآخرين (٦٤١ - ٦٤٤) . وعند هذا الحد ، يحتاج أليست على كاريكاتيرات سيليمين الوقعة ، حتى يعتقد المرء أن الصورة الأسيرة كانت حقيقية إلى درجة أنشمرته بالتوتر

ووقد قد . تشير تصويرات سيليمين للشخصيات إلى أن احتقار المجتمع ليس سوى محاولة لكسب تقديره ، وهكذا تكشف أن مجرد أليست حاجة - مثل حاجة الكل - إلى رضى المجتمع . وأليست نفسه يقول «أريد أن أُمير» (Je veux qu'on me distingue) (٦٣) وقد استتج القاد من هذا القول أنه «بحسب عدم الثقة في نفسه وبالخاصة إلى التأكيد المسمى» (١٨) ، واكتشف القاد «اعتقاده التام على الإنسانية التي ينقصها ، وقتته بما يدعى عدم الاهتمام به» (١٩) ولكن أليست لا يريد المديح الفارغ ، بل يطلب احترام الحدارة (merit) ، وقد لا تكون جدارة أليست واضحة تماماً . ولكن بمجرد بنا قبل أن تقصر غطاكته على رد فعل نفسه ، أن نتذكر أن مفهوم الحدارة لم يكن غامضاً على الإطلاق عند الأرستقراطية القديمة . يتعلق بالنسب من ناحية وبالسلوك والنجاح من ناحية أخرى . ولا يستطيع أليست أن يثبت ادعاءه بالحدارة ، حسب هذه المقاييس ، لأن أساسها الاجتماعي قد زال ، ويبدو الإدعاء زائفاً لأن أليست نفسه ضعيف ، وبممكن أن نعيد النظر - على أساس من هذا الاعتبار - في قصيته الخفية ، ورجيته المتكررة في أن يصدر الحكم صده كي يكشف القناع عن شرور العصر (١٩٦ - ٢٠٠) . ويبدو هذا الأسلوب طقوياً لعلاج جرح الكرامة . ولكن البديل الوحيد لأليست هو الخلق ، وهو أوجع للكرامة . والإصرار على المثل القديمة - الشرف والمزية - أمر شاذ في حاله العاجرة . وربما كان هذا هو السبب في أنه ينعت صومه في مشاجرات ناعمة حول مسائل القسيمة ، إلا أن نورونت (Oronte) وهو الشاعر المهان ، يقدم بالفعل شكواه إلى محكمة المارشال (Marshal's Tribunal) تلك التي تأسست من أجل إلغاء

تقليد المماززة بين السادة (٧٥١) . وأورانت هو الذي اعتبر المسألة مسألة شرف - وليس أليست هو الطرف غير المقبول ، وهو يسأل أورانت «هل يحكم هؤلاء الرجال على إعادة النظر إلى القصيدة فأجدها جيدة؟» (٧٦١ - ٧٦٢) وهنا تبين ناعمة حياة البلاط ، وبما الناس الذين يحرصون الاشتراك في لعب القلق يعامرون بعقد أموالهم ويملكاتهم ، عن طريق مكائد ومؤامرات في البلاط ، وتنتهي في عملية تدجين للنساء .

إذن فأليست يمثل مفهوم قيمة الإنسان ، ذلك الذي يملك روحاً عتيقة وسط عالم الغشامة والإدعاء . وكما يقول إيبيت (Eliante) «كان ينطوي أليست على شيء نبيل بطول ، وتلك فصيلة نادرة في هذا الجيل» . (١١٦٦ - ١١٦٧) . ولكن الظروف التي تحيط به لا تترك له أساساً يثبت هذه القيمة ، ما عدا الهجوم العام على التقدير الذي يحظى به الآخرون ، دون أن يستحقوه . والإحساس بالحدارة عندما لا يجد معادلاً له في النظام الاجتماعي يخلق معنى غامضاً للقيمة الخاصة أو الحوائية ، وعند هذه الحوائية يلتقي مثال الشرف لدى أليست بمطالبته بالصراحة المطلقة ، أي بمطالبته بعدم تعبير المرء عن شيء سوى ما يحسه قلبه (٣٥ - ٣٦) . ويكشف هذا البعد ، أو القيمة ، عن الدافع الرومانسي لـ أليست

ولقد أناد مولير في بناء قصة حب أليست وسيليمين - إلى درجة الاقتباس المباشر في بعض الأحيان - من مسرحية أليها قبل ذلك بنحس سنوات ، وهي «دون جارسى دى ناغاره أو الأمير المنيور» ، وهي ميلودراما تقوم على نموذج إيهود لشيكوبيي (Cocognini) . وفي هذه القصة ، أميرة حية ، تعتقد أن شرف المرأة لا يسمح لها بإظهار مشاعرها (٧٣ - ٧٤) فتتخفى دون جارسى الأمير المنيور الذي طلب يد لها ، وتعاله بالثقة الكاملة بها . رغم ما تعرض له من أدلة تثبت الشبهة - بعضها معرض وبعضها مدبر - بهدف اختبار إخلاصه . ويفشل دون جارسى في كل مرة . ولكن الأميرة تقبله في النهاية ، سواء أكان «غيراً أم غير هور» ، كما تقول (١٨٧٠) . إن تطابق هذا الوضع مع وضع أليست وسيليمين يحمل الثقة طبيعة جداً ، لكن مشاعر سيليمين الحقيقية أكثر حموصاً من مشاعر الأميرة ، ولذلك يرى بدياً أن قلب سيليمين قد لا يفهم نفسه (١١٨٠ - ١١٨٤) وليس أليست - في مقابل ذلك - عبوراً محسب ، بل به مدع برعيته في اكتشاف دخيلة سيليمين . ولقد كان مسقطه على ميلانت أمر آخر ، فقد أمره ميلانت في محادثة شخص من معارفه الأناعد محسب ، ولكن ليس هناك شك في موقف مواطنه الحقيقية ، بيها مواطن سيليمين تكلم على الكل ، كما فيهم سيليمين نفسها واسمها نفسه (Célimène) مشتق من الكلمة الفرنسية «celer» أو اللاتينية (Celare) ومعناها «كتم» (to conceal) واللاحقة اليونانية تدل على اسم الفاعل ونعني «المخفي»

ويتار سزال محض شخصية سيليمى وهو ، على نكسر و...
ستار عجبا وقتها - عاطفة أو دعة محددة أو جوهرية - أو قلب ،
وهي كلمة تتردد أكثر من ثمان مائة في المسرحية إن أليست يطالب
فيلات ولاحير باصدق - ويطلب من سيليمى التأكيد -
وبذلك تتحول المسرحية تحولا محمدا فو طبعيا - بخار قصة
«صراخة والمهامة إلى نظرية في المعرفة ومائل الدلالة والإثبات -
وتعرف الوجود المطلق

«نعمى و...» كيد للفتق وانضاه بالجميل نية مشتركة حد
في المسرحية ويكنى في هذا المجال - تحديد بعض النجيات الخدمه

شهود أو دليل	Kmoins
علامة أكيدة	une marque certaine (١٦١٦)
كشافات	eclairissements (١٥٩٩)
إعتراف صريح	un franc aveu (١٦٣٧)
شرح بدقة	expliquer nettement (١٦٤٣)
لا شك إطلاقا	point d'obscurité (١٦٨٧١)
صمان	assurance (١٣٩٧)
صامس	garant (١٣٩٩)
أدله	preuves sures (٨٣٠)

ويستجيب أليست باحتيال حشره العصبية ذلك لأن الحكم
المدى به - سبطل - علاقة مبهمة وشاهد ، مذكورا
Marque insigne, fameux témoignage (١٥٤٥) على ثرون
عصره - لا يمكن أليست بالكلام - بل يطلب أن يرى كل شيء
بنفسه - ونحن بمحاول أوروت مرارا تكرارا - قبل قراءة قصيدته - أن
يقدم عتذارا عن أسلوبه الركيك - بقا طعمه أليست بصبر ناقد :
«صبرى قريبا»

«وسرى» - «ظفر !» (٣٠٩ - ٣١٢ - ٣١٤) بن القص
دائه هو الذى سببت مزاعم أوروت - ثم يفسر أليست على هامة
الشاعر الركيكة في تأليف شعر الحب - ولكن بعض الانقاد دعيرا إلى
أن دواصه قد لا تكون أدبية نعتة - فأوروت قد جاء مباشرة من
مرل سيليمى - ويثبت أليست سمومه في مناس مشكوك
فيه - «» ولم يقل أوروت - بالتأكيد - إن القصة موجهة إلى
سليمين - ولكن استتاج أليست لذلك يتطابق مع إصراره -
حلان المسرحية - على التشكك في الكلمة للمسوعة - ومع إصراره
على أن يصح نعته في الكلمة للكثرة محسب - تلك التي يصنع أنها
هى وسيله نفسه بدورها - ولذلك يرى أليست في رسالة يكتشفها
له أرسينو (Arsinoe) شديد الاحتشام وثيقة ثبت حياة
سيليمى دون أن تكون الرسالة إلى أحد بعينه - وليس هناك قرينة
سوى ما قاله أرسينو من أنها موجهة إلى أوروت ، ويريك سيليمى

شكوكه بالتلميح - فقط بالتلميح - إلى أنها موجهة إلى ر...
(١٣٤٤) وتكرر القيمة نفسها - حين يحكى حادثة أليست ويحبره
أن قصته لم تنته إلى حين - إن عساه أن يعاد رأيه فور - ويقول إن
أشيان الرسمى نفس سوى نشر بخط لا تقرأ حتى يشيطان
(١٤٥١ - ١٤٥٤) وبعد ذلك ساعة - وأليست عند سليمان -
يرور صديق يبه ويطلب من استخدام ورقة وعلما - ويسطر به سرعه
حصر الكلمات «ألقى توصل أليست إلى حل هذا الإيهام»
(١٤٧٠) وحين يحكى الحادثة إلى مرمر سليمان يطلبه أليست
بالوفاء - متوقفا لالاساف - ويكنى الحادثة قد تركها في أليست على
لثانده - فذهب أليست بأحد الخطاب وحين يرجع يعرف أنه
قد حصر القصة - ويعلن عن وجود نص مريب آخر - وهو كتاب
شائن قد نشر باسمه تحت التماثل عليه (١٥٠٠ - ١٥٠٤) لقد
كتب جرمارست (Grimarest) وهو معاصر لويجر - هي
بعد - إن موليير نفسه كان ضحية مثل هذه التكتيكات^(٢١) وسواء كان
ذلك صحيحا أو غير صحيح فإن الحقيقة نفسها تعطينا أدبا آخر
لأليست - مؤداه أن الدليل للكتاب لا يعتمد عليه - ونهزم
سليمين أخيرا بخطابين - يقع كلاهما في يد مناس يس هو
للقصود - بينما كانت تسحر من كل للشافس الذين يطهرون يدها
وعندئذ يجرها كل منهم - ويكنى نصرا لأليست بأنه هو وحده
دون سواه - شفق له أن منحصر بها - ويصحح الورق مرة أخرى
غامضا - إذ يضطر أليست أن يقد - يفسراتها وتأكيدها - ويطلبها
في نهاية كسوع من الامتحان الأخير - أن يهجر «ديا» - منكك عليها
سندل باروخ - وسحب

وقد تأمل موليير مسألة «الحقيقة والساق قبل ذلك يعامى في
مسرحية «طرطوف» - حيث افتتح أورجون بالتقوى المطلقة لصيحه
الحيث طرطوف - ونعبر المير (Elmire) روجة أورجون خطة
إحشاء زوجها تحت مائدة - ليشهد معارضة طرطوف لها ونصح المير
للسألة على زوجها هكذا : «فنفرض أن امره يستطيع من يحب ما -
أن يرى ويصح كل شيء بوصوح - إذن قد تقول عن السيد
صديقك ؟» فرد أورجون : «في تلك الحالة أقول - من أقول شئت
لأن هذا أمر مستحيل !» (١٣٤٥ - ١٣٤٩) - ما هذا الذى يكون
مستحيلا ؟ أن طرطوف سيكتشف وهو يتصرف تصرفا غير سليم ؟ !
ثم أن هناك عبا يستطيع المرء أن يشهد منه كل شيء بوصوح ؟ إن
صبيحة طرطوف تشبه في أن دواصه مخفية - وبما كتمته تقيس
إحلاصه لا نعيد شيئا

وما يشكك - في هذه الحالة - هو حرمة تفديد العلم - ويتمثل
سر المسرحية في أن طرطوف - على أن كان صريحا - بظل حطر
ورغم أن فكرة الإخلاص تستلزم على أليست فإنه يحذر أن
المعرفة المطلقة بالإنسان لا يمكن أن تتحقق - ويرد عن تلمحبات
أرسينو الشريفة عن حياة سيليمى : «لا يستطيع المرء أن يرى قلوب
الناس» (١١١٦) - إنه يعرف أن الصداقة تقتضى موعا من
العموض (٢٧٨) إنه شخصية دقيقة وعاطفية - رغم ما فيها من
إغراط - ولكنه لا يستطيع التبرؤ من إصراره على التأكيد من موقف

سلیبیں ، و این کت نری آن قنتها فکن ۔۔۔ ال حد کبیر ۔۔۔
عموصها

والتأمل في العوامل النفسية لنحل هذا الدافع أمر يثير الاهتمام ، وقد استكشفها بالفعل بعض الكتاب بصورة نافذة ، تارة بالتحكم لصالح شخصية السبب وتارة عليها . ولا شك أن ثمة رغبة للإنانية تكمن وراء حرصه القوي على الشرف وعلى مستوى أعم . بعكس بلحاظ السبب على الأصالة (authenticity) أعمق لتصفقات الفكرية والروحية وأغناها في عهد مولير . أي بعكس الثنائية الجذرية لديكارت (Descartes) ذلك الذي فصل بين العقل والمظهر . كما يعيش نقد جاسدي للأنا المتعانية . ومواعث القسب الخفية في رؤية باسكال (Pascal) المشاهدة للطبيعة الإنسانية . وأخيرا التشكك الإنساني عند لا موت فقاير (La Mothe le Vayer) ، وهو زميل مولير . ونصنور مقالاته - بروح لا أدبية عبر عصبية - المواقف والصراعات في مسرحيات مولير الهامة . (١١) حصروا مقال ، عن الحياة المنعزلة ، لقد كان كل هؤلاء المفكرون يشغلون بمشاكل الجوهر والمظهر . والذات والتأكيد .

ولا أحزم - هنا - أن مولير قد أبدى حصافة بيلات الأصغر
 ز أنه قد دمع النسب ليلج على كشف القضاء عن الحقيقة - ولعلنا
 نلاحظ أن كلا الموقفين يعتمد على الشعور بأن المقيم الجوهري قد
 تلاشت أو اختفت - إن النسب يبارك رواج بيلات من إيليات
 التي نعب النسب و الواقع - وبطارد بيلات النسب في تسير
 لحظة من المسرحية كي يضعه بالتحلل عن قراره بأن يتنكر - وكل
 ذلك يكشف عن أن بيلات يحتاج - بدوره - إلى معايير وعقائد
 صديقه . وأن تكن محردة أن هروب كاره البشر صورة المجتمع فقد
 إحساسه بالذات . وينحل هذا العقد في رول الشرف
 الأستغرافي . ذلك الشرف الذي قد مكى من تحقيق تجاس مثل
 بين الفرد والمجتمع . كما يبدو الأمر للمجتمع يفنقذ التهذيب والشرف .
 ويتصاد الصدق مع آداب المصاحبة . ولماذا لا نقول إن إشكال
 هوية والمعرفة والوجود والظاهر . يمكن النظر إليه بوصفه انعكاسا
 تحول في السلوك الاجتماعي . على المستوى النفسي والروحي

وإذا عرضنا الآن لتوزيع كادهي البشر الثلاثة لاحظنا - أولاً - أن انقسامهم من المجتمع ، يحدث على نحو مختلف ، في كل حالة . في المسرحيات الثلاث - هي مسرحيتاندر يعيش كتييون بمفرده منذ البداية ، بينما - ينحجب تيمون وسط القصة عند شيكير ، وهكذا في توالي المسرحيات - تصبح كتييون تقع على حدود الريف الأثني . وتيمون يسكن غابة وراء حدود للدية وينوي بقتل مولير الانسحاب إلى صحراء لا يستطيع الإنسان الوصول إليها إطلاقاً واعتقد أن هذه الاختلافات تتطابق مع مختلف إمكانيات الحياة في كل من هذه العوالم الثلاثة ، فلقد كان باستطاعة الملاح الأثني أن يعيش منفرداً عن المجتمع ، بينما تقتضي الخروج من ترابط العلاقات الاجتماعية والاقتصادية في أوائل العالم للمعاصرة قطعاً حاسماً . وكهف تيمون ، على الأقل ، يمكن تحييه وتقدمه على المسرح أما صحراء

أُلبست فهي مكان آخر غير عدد ، إذ إن منطقة البلاط كانت تمتد إلى كل مكان ، لكن الانسحاب من البلاط لم يكن أمراً سهلاً أو رومانسياً بالكامل ، إذ إن عداء لويس الثالث عشر وأربع عشر المنزليين في دير بوروويال (Port-Royal) يشير إلى أن الانسحاب (العسكري) كان ذا قوة أيديولوجية حقيقية^(١٣) . وانسحاب ألبست من السلطة المركزية والبيروقراطية يبدو أمراً معويًا قدر ما هو أمر مادي ، ولن يضطر جيلانت إلى أن يذهب بعيداً لكي يلحق به .

لقد رأينا أن كل واحد من كارهى البشر الثلاثة ، رغم صف
لرحمهم ، يحمى القيم الخاصة بأسلوب حياة خاص تقليدى ،
ويكسب قدرا من احترام ، بل مياينة ، المجتمع الذى يهجره ، ول
كل أشكال المجتمع الحديثة ثمة قدر من الفساد الأخلاقى والتجربة
والعوضى : رى فى أثينا شبكىس - أى لندن يلايىث - رى الخشع
والحمود ، أما باريس مولير هى متفخرة مناعة - ومن هنا ، يبدو
أن كل مجتمع يحتاج إلى - ومحاو أن يكسب - أصالة كارهى
البشر ، ذلك لأنه بمنزل - فى كل حالة - معنى شبه مكتوم ، يرب
لله فى استرجاعه ، حتى لو فقد أية علاقة بواقع الحياة ، وتحقق ذلك
عبر ، ولكن العالم بدونه يخلو علما هنا بلا قيم ، عدا قد يمتس
بالأغنياء الماطلين ورجال الربا ، ورجال الحاشية الملكية ولكهم
جميعا يعيشون فى عزلة ، تنقطع فيها العلاقة لطبيعة بين الذات
والآخرين ، وينصح - فى كل حالة - أن الضام الحديد جبرى
مهاك ، وعلى المستوى الرمرى تبرز هذه الفترة وهذا التضامن يثأق
نواصب غلص : يتزوج موسرانونس من ابنة كيمون ، ويكسب
مواظبة والده على زواج ثان لا هدف إلى الربح ، أى زواج بنته من
جورجيلس ، ويندم شيوخ أثينا على احتفادهم تيمون ، ويرصصون
للسلام مع الكياديس ، وأخيرا ، يشرك ماسو أليست معه فى
مطالبته سليمان بالصراحة ، يبا هى ، مثل فيلات وديانث -
تعتبره فى النهاية أكثر الناس قيمة ولكن هذا كله لا يغير واقع أن كاره
البشر هامش ، خبر ضرورى ، وأن الإقطاعيين الإغريق والمرايين
الإنجليز والسادة الفرنسيين لهم جانب خير ، وأسلوب خاص مهم ،
وأن هذا الأسلوب يقلل التطبيق ، على العكس من جمود كاره
البشر ، ذلك الذى يتحول إلى كائن خط ، غير متحضر .

وفي هذه المفارقة التي يتطوى عليها كاره البشر ، في هذا النص
الذي ليس نصا ، في هذا المدلول الغائب والمتعالي في الوقت
نفسه ، المدلول الذي يمثل ، على المستوى العنسي تشكل عالم كل
من المسرحيات الثلاثة . وأذكر بكلمة موجزة جوانبها الخفية : إن
«ديسكولوس» مثاير يمثل الطبقة . وفي «تيمون أثينا» نجد
الفرس ، وفي «كاره البشر» نجد تعبئة السعة ويواجه صلب
الفرقة الطبقية المتزايدة . في مجتمع أثينا - فانواع الجماعة
القدمة ، للقرابة والحربة الجماعة الطوقسية أما شيكسبير فهو يصف
عالم الاستعمار والربح تحت أشكال مصوبة (أخلاقية) للتصام أما
موليير فليس الارتباط عمله مباشرا إذ إنه مجتمع الماكنين يتطابق -
للشي الذي قصد إليه جولدمان - مع تركيب العلاقات السلبية وهما

«أنت الأحداث التالية أنى قد أخطأت خطأ كبيراً ، وبكى معذور
في ذلك ، لأنى جئت إلى البلاط في عهد الملك هنري الرابع
(Henri IV) ، وقد تربيت على مبدأ أن الجهد والإخلاص
وحدهما يكفيان المرء - دون المال - في الحصول على منصب
معين»^(١٢) وفي هذه الظروف يتسامى تقدير «الحدارة» عند
الارستقراطية في الوعي الشخصي والحوافى للنفس ، ويبدو شرف
السيتم جوهرها قاصداً ، كيافاً بلا أسباب أو خصائص - مثل قلب
سليمين ، ومثل مولير - بالمعارفة المصنوعة - تكويناً ذاتية معاصرة
للعلاقات الإنسانية ، في أيديولوجية الإخلاص (الشرف) ودخائل
النفس .

يتعلق بالسلمة ، فإن قيمة استعمالها هي التي تميز قيمتها التبادلية
بوصفها «نمجا ينطوى على الكم أكثر من الكيف» - ولذلك يبدو
ورجال الحاشية مجرد قطع شطرنج ، متبادلة ، فقدت قيمة الصفة
والهوية ، وفترض أن هذا التحول في معنى قيمة الإنسان ، يرجع -
إلى حد ما - إلى العمل في البلاط الفرنسي ، وإدارة المحادثات ،
حيث بدأ الموظفون الكبار في النظر إلى ألقابهم ومناصبهم الوظيفية
بوصفها مجرد «مشتريات» ، ويستشهد جولتمان ببعض من
«دكتورسات» أرنولد داندلي (Mémoires of Arnauld d'Andilly)
حيث يعلق على
رفضه دفع مائة جنيه ليشرى منصب سكرتير الدولة عام ١٦٢٢ :



الهوامش :

- (١٣) Vv 301-302. Cf. H. J. Oliver, ed., *Timon of Athens* (London, 1939) ad loc. «Apemantus surely scores a point here».
- (١٤) Lewis Walker, «Timon of Athens and the Morality Tradition», *Shakespeare Studies* 12 (1979) p. 159.
- (١٥) Walker, p. 177, note 33 (8 times).
- (١٦) Oliver, ad vv. 24-25.
- (١٧) Cf. Paul Bénichou, *Man and Ethics: Studies in French Classicism* (New York, 1971).
- (١٨) Martin Turner, *The Chemical Moment* (Westport, Conn., 1971) p. 99.
- (١٩) Lionel Gosman, *Men and Masks: A Study of Molière* (Baltimore, 1963) pp. 69-70.
- (٢٠) Robert McBride, *The Sceptical Vision of Molière: A Study in Paradox* (New York, 1977) p. 121; cf. p. 232, note 45, for further references.
- (٢١) McBride, p. 108.
- (٢٢) On Descartes and Gassendi, cf. Gosman, pp. 10-13; on Pascal, cf. Bénichou, L. Goldmann, *The Hidden God* (London, 1964), on Le Vayer McBride.
- (٢٣) Goldmann, *The Hidden God*, pp. 105-106; cf. p. 414 under the year 1637.
- (٢٤) *The Hidden God*, p. 129.

- (١) ترجم هذا المصطلح إلى «علم البشر» عندما قلت مسرحيات مولير في القرية
- (٢) Cicero, *De Amicitia*.
- (٣) Christian Meier, *Die Entstehung des politischen bei den Griechen* (Frankfurt am Main, 1980), p. 9.
- (٤) Lucien Goldmann, «Genetic Structuralism and the History of Literature», in R. Macksey, ed., *The Structuralist Controversy* (Baltimore) p. 29.
- (٥) Michael Anderson, «Kleist's Hamletian», *Greece & Rome series* 2, 17 (1970), p. 199; cf. Armin Schiller, *Menander Dyskolos* (Weisenheim am Glan, 1963).
- (٦) See A. W. Gomme and F. H. Sandbach, *Menander: A Commentary* (Oxford, 1973) ad v.
- (٧) Anderson, p. 204.
- (٨) Edwin S. Rieu, «City and Country in Menander's Dyskolos», *Philologus* 110 (1964) p. 201.
- (٩) L. A. Post, «Some Subtleties in Menander's Dyskolos», *American Journal of Philology* 84 (1963) p. 51; cf. p. 50.
- (١٠) Rieu, p. 211.

(١١) هو إله التشاكل كرس له الشرح اليوناني في أنبا

(١٢) طبعة Arden ١٩٦٣ . تأليف الأقراس (١٦ - ٢٨ - ٤٢) فشر الرقم الأول إلى الفصل الثاني إلى مشهد - الثالث إلى الفصل

مواظف قصصية عن الضرورة والحرية

دراسة مقارنتة في :

قصة تشوسر الشعرية "قصة الفرانكلين"

ومسرحية بريخت "القاعدة والاستثناء"

تطرح الدراسات الأدبية المقارنة وجود شكل من أشكال التشابه أو الاختلاف ، أو التأثير بين الأعمال موضع الدراسة . والدراسة الحالية تطرح أن العملين اللذين ستجرى مقارنتها يصلحان بشكل خاص لكل هذه الدراسة . بسبب نقاط الاختلاف الواضحة ونقاط التشابه الصيفة . والعمل الأول كتبه الشاعر الإنجليزي جيفري تشوسر (١٣٤٠ - ١٤٠٠م) ، وهو قصة شعرية تدعى "قصة الفرانكلين" ، (المالك الزراعي غير نبيل المتمدن) ، وهو جزء من عمل تشوسر الطويل حكايات كانتربري . أما العمل الثاني فهو المسرحية الشعرية "القاعدة والاستثناء" التي كتبها الكاتب الألماني برنولد بريخت (١٨٩٨ - ١٩٥٦)

كان بنوى عمله خفرا . وتحكم الحكمة ببراعة التاجر ، لأنه كان يتصرف حسب القاعدة (أن يتصارع أعضاء الطبقات صراعاً لا هوادة فيه) ، أما تصرف المحال فكان استثناء (أى أن يجب الإنسان لشقاء الإنسان ، ويقدم له المساعدة)

ولا يقتصر الخلاف بين العملين على الأحداث أو الخلفية ، إنما يمتد ليضم الشكل والفلسفة الخالية الكامة وراء كل عمل منها ، القاعدة والاستثناء مسرحية شعرية ، أما قصة الفرانكلين ، هي قصة شعرية ، ولذا فالبناء المباشر لكل عمل يختلف عن الآخر اختلافاً واضحاً . وإذا انتقلنا إلى فلسفة العملين الخالية ، وجدنا أن كل عمل يختلف عن الآخر بشكل حقيق ، بل حاد . قصة تشوسر الشعرية ، التي كتبت في العصور الوسطى ، تحاول أن تتبع قواعد النوع الأدبي الذي تنتمي إليه ، وأن تحقق ما هو متوقع منها . أما مسرحية بريخت الحديثة "التجريبية" فهي تحرق كثيراً من قواعد الدراما التي وصحتها أرسطو وغيره من النقاد الكلاسيين ، والتي تتبعها الكثيرون بشكل يكاد يكون كاملاً منذ ذلك الحين . هذه المسرحية

وتختلف أحداث القصة الشعرية والمسرحية وخطبتها اختلافاتاً بينا ، فأحداث القصة الشعرية تقع في العصور الوسطى ، وموضوعها الحب ، وتبدأ بالفارس أرميرا جونس يودع زوجته دوريجين قبل دفعه في رحلة طويلة ، وبعد رحيله يأتي أوديلوس ليخبر من حبه للزوجة ، وهي رغبته فيها ، فعنده بأن تمحه نفسها إن هو أزال صخور البحر الكريمة . وسجناً يصبح في إغمار تلك للهمة عن طريق السحر ، يسقط في يد الزوجة ، ولا تدري ماذا فعل ، ولكن زوجها يطلب منها أن تقى بوعدها ، وتسلم نفسها للشباب ، فيضرب الشاب الإعجاب ببل الروح ، ويتنازل عن حقه . أما أحداث المسرحية الشعرية تقع في العصر الحديث ، الموغل في الحديثة - إن صح التعبير - وموضوعها التنافس الاقتصادي . وتحكي المسرحية قصة تاجر يود أن يعبر الصحراء ليصل إلى آبار البترول قبل غيره ، ويستأجر لهذا الغرض مرشداً يملك حل الطريق ، ثم يفصله ، ويستأجر حالاً يحمل أمتته . وفي أثناء رحلتها عبر الصحراء ، تمتد مياه التاجر ، ويقدم العمال رحابة الماء التي تمسه إلى التاجر ، ويردبه الأخير قبلاً منها أنه أن الرجاجة لم تكن سوى قطعة حجر ، وأن المحال

تصلهم القارىء - أو المشاهد - عن حشد حتى تخربه من خلاق التعاطف السهل والطفالي وغير الواعي مع الشخصيات لكي لا يندمج معها. كما أن يريحت يلجأ إلى كثير من الحيل الدرامية لا ليخلق أي إيما مابان ما يدور على المسرح هو الواقع ، وإنما ليكسر حاجز الوهم .

ولكن على الرغم من نقاط الاختلاف الواضحة والأساسية هذه ، فإن الصدين متشابهان على مستوى أكثر عمقا . فكلا العاملين يمسك ، بشكل كبير ، رؤية العالم التي سادت في زمن كل منهما ، وكلا العاملين يتناول قضية حرية الإنسان ومسئولته الأخلاقية ، بل إنه يمكن القول إن مقارنة العملين تكسب أهمية متزايدة ، لأن أسسها كجوب في بداية والعصر الحديث ، ، في حين كتب الثاني في لغة أرمته . قبل الحرب العالمية الثانية مباشرة . وسنجد أن توجه الاختلاف بينهما تشبه من بعض النواحي توجه الاختلاف بين المحققين التاريخيين . وبما أن العاملين يحوران منحي أخلاقيا واضحا ، ومحاولان أن يصدرا الأحكام على الواقع ، وفخرحا العلاج لما فيه من خلل وأمراض ، فإن قمة ألسنا قويا لعقد مقارنة بينهما ، ستؤدي في النهاية إلى نتائج مشيرة .

تتحرك معظم الشخصيات في مسرحية بريخت «القاعدة والاستثناء» في إطار مفهوم كامل للإنسان بوصفه فردا متحرلا ، أو وحدة منفصلة عن غيره من بي البشر ، لا ينفعه ولا يحركه سوى المصلحة الاقتصادية الفردية . ويتم هذا «الإنسان الاقتصادي» بأنه يرد كل شيء إلى المستوى الاقتصادي ، ولا يستطيع أن يدخل في أي علاقات إنسانية . وتبدأ المسرحية بعرض بسيط وهيكلي للقوى لتصارعه في المسرحية ، ولطيفة صراعها الذي يتم بأنه صراع اقتصادي أساسا ، أو يكاد يكون كذلك . وتصف المسرحية نفسها بأنها مسرحية عن واحد يستغل الآخرين ، واثنين يستغلها الآخرون أو بمعنى آخر هي مسرحية عن الإنسان وقد ارتد إلى المستوى الاقتصادي الخفض ، وعن العقل وقد لوتد إلى المادة المصماء . وبما أن الشخصيات لا تدخل قط في علاقة إنسانية «داخلية» كأصدقاء أو أقارب ، فإننا نجد أنها تظل على مستوى عال ⁽³⁾ من التجريد لا يمكن فهمها إلا في علاقتها بوظيفتها أو مهنتها ، ولذا لا نحوى قائمة الشخصيات اسم علم واحد ، إذ لا توجد حاجة إلى ذلك ، وإنما نحوى قائمة وظائفهم وحسب : تاجر ، ومرشد ، وحيال ، وشرطيان ، ومدير الفندق ، وقائد القاطنة الثانية ، والقاضي . وتسلك كل شخصية بطريقة تتفق مع «النموذج» الذي تنتمي إليه ولا تمير إلا من مصالحها الطبقية وحسب ، لا تتمردها عليها ولا تنحرف عنها .

ويتميز الإنسان الاقتصادي بأنه لا تحده أي قواتين خارجية ، أو هكذا يظل ، فهو حر حرية تامة ، يتحرك حسبما تملى عليه إرادته وأهواؤه ، وحسباً تمكنه قوته الذاتية . ضالته يشبه إحدى خابلات هاروين ، حيث لا قيود ولا حدود ولا حدود ، ولا يكتب فيه البقاء إلا للأصلح . وحسب «يتخلف الضعفاء عن الركب» ، ولا يبقى إلا الأقوياء .

إن عالم التاجر مجرد من أي معنى ، فالحقيقة الوحيدة فيه هي هذا التنافس والصراع الذي لا معنى لها ، حيث «يلى كل عليل حظه ولا يقاوم إلا الأقوياء» .

ولذا يصبح قانون الغاية لا مجرد حقيقة مريرة ، حيناً أن تتقبلها فحسب ، بل تصبح كذلك مثلاً أخلاقيا أعلى تبناه ونطمح إليه .

والإنسان الاقتصادي الذي لا حدود له هم لا يشبع ، ولذا تجده دائما في طريقه لغزو أراضي جديدة، أو للتغلب على الآخرين وشخصية التاجر هي خير مثل على ذلك ، فهو لا يحب ولا يكره ولا يدخل في أي علاقة ولذا تجده دائما منهكاً في تحقيق نصر على شيء أو شخص ما . فهو يبدأ بطرد المرشد ثم يحطم عزيمة الحمال ، ويرديه قبلا في نهاية الأمر . وهو لا ينظر إلى الحمال إلا بوصفه إحدى أدوات الإنتاج ، ولذا يجده يضمم في لحظة خصه أنه كان ينبغي عليه أن يستأجر حمالا ذا أجر مرتفع ، لأن الاستئجار في مثل هذا الحمال يأتي بمائد مرتفع ! وهو لا ينظر إلى الطبيعة إلا على أنها شيء لا يصلح إلا للغزو ، لأنها - هي الأخرى - لابد أن تستخدم وتستغل - يجب أن تحطم وتسرقة وتنب ككوزها .

وقوم التاجر ، في إحدى لحظات جيشانه الغالي الدارويني ، بالربط بين استغلاله ولأخيه «الإنسان» ، واغتصابه «لأمة» الطبيعة .

لِمَ قمحن الأرض قطعها ؟
ولِمَ جعل الجبال ماعى ؟
كى تحصل على الخط لابد أن تصارع
مع الأرض ومع الجبال .

إن موقف السيطرة هذا يصل إلى لته الدرامية حيناً يقوم التاجر بتصويب مسدسه إلى ظهر الحمال ويضطره إلى عبور النهر . ومرة أخرى يصعد التاجر أفبته الدرامية :

هكذا يمكن للإنسان أن يهيمن على الصحراء وعلى النهر
المطلع ،
هكذا يهيمن الإنسان على الإنسان .
الخط ، الخط الذي لحاجه ، هو الجائزة .

إن موضحة لسعياد الإنسان والعبيبة تواتر في العمل كله ، وتنتج عنها تشيز الإنسان وتخرصه . فالتاجر على سبيل المثال ، يعلم جيدا أنه في عالم لا توجد فيه أي قيم أخلاقية وتقطنه دوات نهمة لا عدد لها ، ولكل هذا يصبح من العباء يمكن ألا يأخذ الإنسان حنره دائما : في عالم حار تماما من الثقة ، لا يمكن للمرء أن يجلد إلى النوم . هذه هي معركة «ماكيت» للأساوية بعد أن قتل «دكان» الخرووف . وفي لحظات العذاب الناجم عن الندم ، يسمع «ماكيت» أصواتا تحبره بأنه «لن يتام بعد الآن» . ولكن سبق القيم الذي يؤس به «ماكيت» ، وهو يؤمن به على الرغم من أنه يحرقه ، يرى الإنسان بطريقة مركبة ، يراه مخلوقا قريدا يحمل أعباء أخلاقية ، وبس مجرد

حيوان لا قلب له ولا عقل ، ولذا فالنم يأخذ شكل السهاد الدائم
أما في مسرحية القاعة والاستثناء ، كما يتنا من قبل ، فالإنسان
يتحول إلى مجرد مادة ، وبذلك تصبح القوة الحسبية هي المعيار
لأوجد . ولهذا يقول الشاعر : «إن الإنسان القوي النائم لا يقل
صفاء عن الإنسان الضعيف النائم» . هذا الاستنتاج المنطقي البسيط
اللا إسنى يؤدي إلى هذا الشكل النهائي من أشكال الاغتراب ،
حيث يكرر الإنسان على نفسه أبسط أشكال النشاط الطبيعي ، فوكما
يقول الشاعر : يجب ألا يتنام الإنسان . هذا ليس صوتاً خارجياً
يطارد الشاعر ، ويعلمه كما يعمل الصوت في «هاكث» ، وإنما هو
قرار بارد متورن محسوب .

يمكننا القول إنه عند هذه النقطة في المسرحية تكتمل دائرة
الغزو ، فالشاعر - بعد أن هزم الحتمال والصحراء والسر - يزم نفسه
أيضاً ، ويصبح هو الآخر مجرد أداة من أدوات الإنتاج ، غارقة في
دوامة الدنيوية العياء التي لم يجد أحد قط أهدافها الأخلاقية أو
النفسية . وهذه هي سخرية موقف الإنسان الاقتصادي : فهو يحطم
كل السلوك والقيود بسبب نهمه ليصبح قانوناً مكتوماً بذاته . ولكن
هذا الحالم بالقوة المطلقة ، الذي يسمى وراءها ، يجد نفسه في عالم
لا قانون فيه ، دون أي حرية أو طمأنينة داخلية - عالم يحوله هر فانية
في نهاية الأمر إلى مجرد أداة دون إرادة أو اختيار ، أداة تصبح
لقوانين الخارجية الميكانيكية - مثل قانون العرض والطلب . وهكذا
تنتقل من الحرية المطلقة إلى الحبسية المطلقة ، ومن الفردوس الأرضي
إلى الجحيم الدائم^(١) .

ويفهم المرشد يتلخص للموقف أثناء المحاكمة : «في هذا النسق
الذي نطقوه / الإنسانية هي الاستثناء» . إن ما يسود - هنا - هو
القوانين الاقتصادية ، التي تم تعريفها بدقة ، وهي قوانين لا تدع
مجالاً للموافقات الإنسانية للركبة أو للدوافع غير الاقتصادية .

ولذا فإن دائرة الموقف لابد أن تكون كاملة ، ولا يوجد أي
مجال لإيقاظها أو التخفيف منها أو قسحها . ولا يوجد أي مجال أمام
الشخصيات إلا أن يلعب كل دوره المعلوم ، وأن يكون هو المخرج
للتكدر . وهذه هي خطيئة الحتمال الكبرى ، فقد حاول كسر الدائرة .
وسلك سلوكاً إنسانياً مبدئياً ، فالتزم بالقانون الإنساني للدخول ولم
يتصنع للقانون الميكانيكي الخارجي . إن دوافعه في تقديم زجاجة الماء
للتاجر لم تكن دوافع اقتصادية محضة ، ولأنه فعل لا يتقدم مصالح
الإنسان الاقتصادية الأمانية هو «استثناء» ، أو على حد قول الشاعر
«يجب أن تتبع القواعد [الاقتصادية] وليس الاستثناء
[الإنساني]» . ولذا لا يوجد مجال للسلوك الفردي الحق أو
للاختيارات الحرة ، لأنه حتى لو افترضنا أن الحالم كان في الواقع
يعطى زجاجة الماء للتاجر ، ولم يكن يحاول قتله بحجر كما كان يظن ،
فإن لأحر حياً أرداه قبلاً إنما كان في موقف «الدفاع عن
النفس» ، لأنه ما كان يمكنه «أن يفترض أن الشيء الذي في يده
الحمال إنما هو زجاجة وليس حجراً» ، إذ إنه - انطلاقاً من التصور
السائد للطبيعة البشرية في هذا العالم - لم يكن عند هذا الرجل أي

دوافع لإحطائه ماء . ويجب على القارئ أن يتذكر أن الشاعر لا يتبنى
لنفس الطبقة التي يتبنى إليها الحالم ، ولذا كان لزاماً عليه أن يتوقع
من الشر . وكما يقول القاضي في حكمه : «إن للنهم لذلك كان في
حالة دفاع مشروع عن النفس» - ولا يهم ما إذا كان التهديد الذي
وجه إليه حقيقياً أم أنه مجرد شعور بالتهديد من جانبه . إن اللغة
القانونية في نهاية المسرحية لا تنبع من السياق التدريسي وحسب ،
وإنما تنبع من رؤية للعالم تنكشف أمامنا في المسرحية ، ودقتها هي في
الواقع دقة لغة العقود والعلاقات للصوعية التي تسببها العناصر
الإنسانية ، إنها لغة شيلوك بعد أن حصل على رطل اللحم ، ولكن
مع قاضي لا يكثرث إلا بالوزن ولا يحسب حساب الدماء النازقة
للنافة الحية .

من الواضح البين أن هذا العالم قد ارتد إلى مستوى القواعد
الاقتصادية الجاهلية وميكانيكيات السوق ، ولكن مع هذا ليست هذه
هي الكلمة الأخيرة في المسرحية . فهذه العادة الاقتصادية يحجبها
الكاتب بإطار يدعو به للشاهد إلى رؤية أخلاقية مغايرة وفصل
الإنسان - كي يكون إنساناً - أن يتجاوز هذا العالم ، وأن يتخطى
تلك الرؤية الاقتصادية . وما له دلالة أن برنولد بريخت ، للمادى
البسيط ، يؤكد في مقدمة المسرحية ، وسامتهما قدرة الإنسان على أن
يعيش دون أن تحمله أي أنساق فكرية أو أيديولوجية تدمي أم أنساق
طبيعية نهائية ، وعلى أن يتساءل دائماً عن معنى الأشياء ، وعلى أن
يتجاوز المحدود المتعارف عليها بل يتسامى عنها . وإذا كان مشاهد
هذه المسرحية قد رأى نمطاً شاملاً من أنماط السلوك الإنساني ، فإن
الراوي يطلب منه أيضاً أن ينسحب من أحداث المسرحية ، وأن
يحكم عليها ليرى حقيقة «الفوضى الدورية» و«القواعد» و«النظام
القضوي» و«الأهواء المخططة» و«الإنسانية التي فطنت
إنسانيتها» ، فهذه كلها مجرد انحراف لظواهر مؤقتة يجب على العقل
أن يفهمها ، فالعقل الإنساني قادر على أن يخلق النظام من الفوضى ،
كما يمكنه أن يتجاوز المصلحة الاقتصادية الأمانية والأخلاقية
الداروينية . فالعقل الإنساني عقل حر ، حر لأنه إنساني ، وإنساني
لأنه حر .

ولكن مع هذا يجب أن نبين أن عناصر التسامح في القاعدة
والاستثناء تقع خارج البناء المسرحي ذاته ، إذ إنها تظهر في الإطار
الأخلاقي وحسب ، ويبقى عالم المسرحية ذاته حالماً دائرياً كاملاً ،
خالياً تماماً من أية إمكانات جدلية يمكنها أن تتحدى دائرة القانون
الاقتصادي الذي لا يقهر .

وإذا نظرنا إلى قصة تشوهر الشعرية «قصة الفرائدوس» فلما
سجد موقفاً مشابهاً من بعض الوجوه ، وليس كلها ، فعل الرغم من
أن عالم القصيدة عالم تسود فيه المقوس ، ويظل الصراع بين الخير
والشر والعواطف الإنسانية أموراً متصصة لا يتم الإفصاح عنها بشكل
مباشر - على الرغم من ذلك ، فإن نمط غطاء تشابه دقيقة بين
المسلمين ، تستدعي الانتباه . قد لا يوجد «إنسان اقتصادي» في
القصيدة ، إلا أنه - مع هذا - يوجد فهم واضح بديع
بالشخصيات إلى صراع لا هوادة فيه ، يستعيدهم كلهم .

فدوريجين ، زوجة آرثيراجوس ، يظهر عليها كثير من علامات الهم والرغبة في الانتصار التي تنصف بها شخصية التاجر في مسرحية بريحت فهي تنكي من أجل زوجها الذي ساء وتعب عن عصيا من السفن التي تأتي ونجى بدونه ، ثم تخرج على بناء الطبيعة ذاته وبصورها السوداء القبيحة .- وحيثما ينهر إيمانها تأخذ في التشكيك في حكمة الله ذاتها

ولكن يا إلهي ، هذه الصغور الشيطانية قد صنعت بطريقة توحى بالموضي القصوى ، ولا توحى بأنها من خلق الله وصنعه إله كامل عاقل ثابت ،

لِمَ يكون صنع بديك على هذه الصورة التي لا عقل ؟

ألا ترى يا إلهي كيف لعم هذه الصغور الناس ؟

هذه الرؤية التي ترى أن الإنسان وحده هو مركز الأشياء ، وأن الأشياء باعثة بمقدار ما تحلم غرضه ، تذكرنا بمواقف التاجر الاقتصادية الضعيفة

وبصاحب هذا الاعتراف على الإرادة الإلهية شلوكا كاسميركي . مكابة الإنسان على التماسي والتجاوز ، وتحول دقيق في المنظور . ولجند أنفسنا نترك عالم التقوى والحب بين الأزواج ، لندخل عالماً وثياً هو أقرب إلى الفردوس الأرضي منه إلى شيء آخر

لقد ريت يد الإنسان - بمهارة بالغة -

هذه الحديقة بمذائل النباتات ، وطغمت الأشجار ،

حتى أنه لم يكن هناك قط حديقة بهذا النرف

إلا إذا كانت الفردوس نفسه .

هذا هو عالم المهين الشبان الذين يتبعون إلهة الجهال فينوس ويعبدون إله الشعر أبولو . هذا عالم لا يأتي فيه الحب بالسلام والولائم ، وإنما يزداد الإنسان وطأً وكأنه إحدى ربات العذاب في جهنم ، وهذا المزج بين صورة الفردوس الأرضي وربة العذاب في جهنم له دلالة خاصة ، إذ إنها تستدعي إلى الدفن حلم الإنسان لاقتصادي بأحرية الكاملة، وفقدانه الكامل لأي شكل من أشكال الحرية في مجال للممارسة . وإن فردوس اللاقانون والرغبة اللامتناهية يتحول دائماً إلى جهنم الضرورة والخصية .

وحيثما يمتنع الشاب ، الوثني « أوريليوس السيدة دوريجين في موضوع حبه لما ورجته فيها ، تطلب منه على سبيل الفكاهة ، ولكن بشكل جاد أيضاً (كما نعرف من حديثها الحزين إلى نفسها) أن يغير خطة الله في الكون :

حيثما تظن الساحل

تماماً من كل الصغور ، ولا تترك واحدة ،

فأحك أكثر من أي رجل على وجه الأرض
هذا هو قولي لك ، وتصدق ما أقول

يود أوريليوس للمكين أن يمتلك دوريجين ، وتلقى هي بالتحدى إليه . ولذا فهو يذهب إلى أخيه ، العالم الذي كان يعرف كتاباً عن « السحر الطبيعي » والسحر هو سلف العلم وأبيلولوجية الغزو والقوة . وهنا يتوقف الراوي وينزل قصارى جهده لكي يذكرنا بعالم التقوى والوثام الذي غاب عن نظارتنا ، ويميد إلى الأدهان حقيقة أن الكنيسة لا توافق على السحر لأنه لا يتعامل إلا مع الأوهام .

بعد ذلك يذهب أوريليوس وأخوه إلى أورليانز ، حيث يقابلان هناك ساحراً عظيماً ، لا يترك لديهم الطباعة قريبا بحدي جبروته وحسب، وإنما يساومهم على أجره مساومة عبثية كذلك ، إذ يطلب ألف جنيه . وهكذا نحررنا من عالم الحب إلى عالم الفردوس الأرضي الوثني لتصل إلى عالم للقوة والمال

وحيثما يؤكد الساحر من أنه سيحصل على أتمناه بمحصر جداوله الفلكية التي أحصرها من طليطلة (المدينة العربية ، والحضارة العربية مرتبطة بالعلم في العقل الأوروبي في العصور الوسطى) . وهذه الجداول هي أدوات قوته ووسائل إنتاجه ، ومن خلال الحسابات والمعادلات تحدث « المعجزة » (وهذه الإشارة الأدبية للسحر تذكرنا بالحديث المتكرر في القرن العشرين عن أن العلم سيأتي بنا « بالخلاص ») . حيثما ينخر أوريليوس عند أقدام سيده ويشكر « سيدنا فينوس » ويذهب إلى دوريجين ليمتلكها كما أراد وكما وعدت .

بعد هذه النقطة في القصة الشعرية تعقد كل الشخصيات حربتها بشكل أو بآخر ، وتدخل الدائرة التي لا تملك منها ، فدوريجين مسترمة بوعدها لأوريليوس ، وأوريليوس مدين للساحر بدين ثمين ، والساحر يطلب بقوده ، وآرثيراجوس ملتزم بوعده زوجته . إن الخصية التي تفرض نفسها ، وسيطرة الموقف أو الظروف على الشخصيات التي تود أن تحقق حربتها المطلقة ، وأن تطلق لرغباتها العنان ، لتذكر المرء بالقاعدة والاستثناء ، حيث تؤدي محاولة الوصول إلى الحرية الكاملة إلى العكس تماماً ، وحيث نجد كل الشخصيات نفسها خاضعة لقوانين الضرورة . وهنا نمكر دوريجين ، مثلاً فكر أوريليوس من قبل ، في الانتحار - جريمة إغناء الذات البهائية ، التي تذكرنا ، بشكل يحمل كثيراً من السخرية ، بقرار للتاجر ألا ينام - ونمر في محبتها في هذه اللحظة صور الشهوة ، والنسق ، وصور احتصاب العناري ، ورجال ييصون على النساء ، ولا نمكر الشقة في التناسق والتبادل والحب . إن شيلوك يطالب برطل اللحم كمادته ، وهو يقف وقد شحذ السكين

ولكن مضمرة « قصصه المرمكين » ، تماماً مثل مقلعة القاعدة والاستثناء ، نحو عالم آخر - عالم ليس فيه منتصر أو مهزوم ، وحيث لا يوجد ديون تدفع أو حسابات تسوى ، فالحب هو الذي يصنع بين الفارس آرثيراجوس وزوجته دوريجين ، وعلى الرغم من أنه « زوجها وسيفها » كما تقول القصة الشعرية « شأنه شأن كل الأزواج

له السيادة على زوجته « فإنه «محض إرادته» يقرر :

ألا يجازى سلطته

هذا إرادتها، وألا يظهر أيًا من مظاهر العيرة ،

بل قرر أن يبيعها في ثقة وبراعة

كما يبيع كل عيب حبيته

ولذا نعتبرنا القصيدة أن الدرس آرفيرا جوس كان لا يحتفظ باسم «السيادة الزوجية» إلا بسبب مكانته في المجتمع ، لا لإرضاء أية نزعات دسلبية . وقد قررت زوجته هي الأخرى أن تصبح زوجته المحبوبة حقاً . وهذا يستلزم تشوُّس ليس لنا أن الحلب والميمنة شيئا مختلفان تماماً

بقينا ثقة شيء لا بد من ذكره ، بإساذق ،

يجب على الأعداء أن يطع الواحد منها

الأخر ، إن أَرادوا الحفاظ على حبيها

فالحب لا يمكنه أن يعيش داخل حدود الميمنة

إذ حبيها تدخل الميمنة ، ينشر إله الحب

جناحه . وفي التو يقول وداعاً - قد (حل)

إن الحب حر مثل الروح الحرة ،

فالنساء بطبيعتهن يُنقِصن للحرية

ولا يقبلن القسر ولا العبودية ،

وكلما الرجال ، إن كان لي أن أتحدث باسم الجميع .

إن مقياس السعادة والشقاء في تجربة الحب يختلف من المقياس الرأسمالي السائد في عالم السوق والقوة . فالذي يجزل العطاء ، هو الذي يأخذ الأكثر

إن من يتحل بالصبر في الحب أكثر من صاحبه

هو الفائز الذي سيمر قهره

هذا إذن هو العالم الذي يظهر في المقدمة ، وهو يطرح أمامنا بديلاً لحكم الغلبة والمصلحة الأممية . ولكن هذا البديل الأخلاق في القصة الشعرية ليس معصلاً عن بقية الفصل ، بل - حل - العكس - محدد أنه يحفز معه شكل مصرع ودرامي داخل العمل ومن خلال القصة ذاتها . وعندها التحول عندما يطرأ تغير حقيق على دوريجين ، التي لم تكن تعرف الصبر؛ إذ تقبل مصيرها وتطرح عن نفسها اليأس والتعكير في الانتحار ، وتقرر أن تغير زوجها بالقصة «أكمها» (مهر لم يكن يعرف بعد الوعد الذي قطعه زوجته على عساه - لأوريلوس) . ويرفض آرفيرا جوس أن يصبح لقوانين الضرورة الخارجية والمصلحة الأممية - سواء كان ذلك خبرته على زوجته أو حقه في «السيادة الزوجية» - ويقرر أن يسلط سلوكاً يعنى

مع القوانين الأممية - قضي حد قوته «إن الصديق هو أسوأ الأشياء التي يمكن للإنسان الحفاظ عليها» ولد بدلاً من أن يصبر على رطل اللحم ، ينفض عن نفسه شيطان شيلوك ويطلب من زوجته أن تقى بالوعد الذي قطعه على نفسها . وهكذا تنتج الدائرة المغلقة ، وتنحصر القوانين الداخلية للحب الإنساني على الضرورة الخارجية للعباء ، وتختار كل الشخصيات ، الواحدة تلو الأخرى ، الحرية فالسقاء الإنساني الذي أظهره آرفيرا جوس يصير أوريلوس بالإعجاب ، فيتخذ قراره :

إن التحل من رغبته في دوريجين هو أفضل من أن يفرض عليها صلاً بهذه الحسة ، تجاه هذا النيل العظيم .

وهو لا يريد دوريجين لزوجها وحسب ، وإنما يقطع على نفسه عهداً «أن يقول الصديق وألا يكذب» . وعندئذ يذهب إلى الساحر ليحبره عن تلك الحرية الجديدة التي تتبع من التزمه اندخل بالقانون الإنساني الذي يتجاوز كل الحتميات ، ويحبره كيف أنه ، من حرط عقله على دوريجين وزوجها ، ومن عمق إحساسه بأهل النيل الذي بصريانه ، قد قرر أن يتجاوز مصلحته الأنانية الصبيغة .

قد أُرسلنا بمحض إزادق

غاما عطا أُرسلها هو إلى ، قد لركتها يعود ،

هذه هي القصة بأكملها ، ولا يمكن أن أهيف حرفاً واحداً .

وكما هو متوقع يغير الساحر الإحجاب هذا الموقف . ولذا ، بدلاً من أن يصبر على حقه النقدي ، يصرف هو الآخر على الحرية التي تسم الوجود الإنساني الحق - حرية الانصياع للقانون الإنساني الداسل ، وليس قانون الضرورة الخارجي . ولذا يقرر أن يحدو حذو هذه العمل النيل ويقتارل لأوريلوس عن الدين

ومن للملاحظ أن مسرحية القاعلة والاستثناء تنتهي بتكرار للموعظة الأخلاقية التي ترد في المقدمة ، لأن الإمكانيات الإنسانية التي تشير إليها المقدمة يتم إحباطها بكل ضلوة في السياق الدرامي نفسه . أما قصة المراكيب ، فتنتهي بعودة الوثام وتأكيده ، حيث يسأل القاضي مؤالاً خطايا يدل على الانتصار : «من هي أكثر الشخصيات رقة وسعاً؟» .

وقد يكون من الحق بمكان أن يحاول الناقد أن يسوي بين العمل الأدبي وسياقه الاجتماعي التاريخي الواسع ، ولكن - مع هذا - يصل إدراك العلاقة بين العمل والسياق ، منها كانت هذه العلاقة واضحة ، فترا هاما للغاية يؤدي إلى إثراء العمل وإثرائه . وإطلاقاً من هذه الملاحظة المسجلة يمكننا القول إنه يبدو أن عالم تشوُّس هو عام كانت قد بدأت تظهر فيه الشخصيات البهة الجديدة (ونقل البورجوازية) ، وبدأت تسيطر فيه «حسية» العصر الحديث ، وإنكار إمكان الاختيار الأخلاقي الحر . ولكن على الرغم من ظهور هذه الرؤية

أمام الفنان سوى أن يعط ويشر يبدل إنساني ؛ يعط ويشرو هو يعلم
مسبقاً أنه يتعد عن الواقع وأنه يقترب من عالم الرؤى - أي أنه ثوري
بالمعنى الكامل للكلمة

هوامش

- (١) انظر للمؤلف الرسولية وفكرة الوحدة للطيح والخطبة، (القاهرة) فبراير ١٩٧١ ؛
كذلك الطرسم الأرضي : عوالم والطباعت في الحضارة الأمريكية الحديثة
(بيروت : المؤسسة العربية للدراسات والنشر ١٩٧٩) ، حيث يحاول أن يدرس
الأساس الاقتصادي لهذا النمط للتفكير ، ويحس كجذباته الحضارية

الحديثة ، لقد كان ثمة رؤية بديلة للإنسان لا تزال تطرح نفسها
وتؤكد للسلوية الخلفية وإمكان الانحياز والحرية وهي رؤية كانت
لا تزال مقبولة من العالمة المعظمى من الناس . ولما قد يتحطم
التناسق في قصة تشوهر الشعرية ولكنه يستعاد في النهاية ، وقد
تضعف الحرية الإنسانية ولكنها تتأكد في النهاية . أما في عالم القواعد
والاستثناء المعظم ، عالم الإنسان الاقتصادي ، حيث يتم تجسيد كل
العلاقات الإنسانية ، وحيث تنشأ الإنسانية وتحول إلى طبقات
وأدوات إنتاج (كما حدث تقريبا في ألمانيا النازية) فإن إمكان البحث
أو الولادة الحديثة غير موجودة داخل الدائرة المغلقة ولما لا يبق



الإنسان والبحر

رضوى عاشور

هل قرأ جنكير آيئاتوف^(١)، الشيخ والبحر^(٢)، لأرست هيمسجواي لترسبت الرواية في وجدانه، ودعته بعد فترة - طالت أو قصرت - إلى تفكيكها وإعادة بنائها، على صورة وعيه هو بالخيار، متجاً بذلك معارضته وحكايته الخاصة عن الإنسان والبحر؟

إن البحث عن إجابة لهذا السؤال - برغم مآله - يثارة بل مصة للباحث - بطل خارج نطاق هذا النوع من الدراسات المقارنة، فليس الهدف هنا هو دراسة علاقات تأثير وتأثر، أو نقل تحليه حاجة فردية - أو ضرورات لحظة تاريخية، ولكن الهدف هو الكشف عن دلالة الشكل الفني بوصفه أداة أساسية لإنتاج موقف أيديولوجي تجاه ظاهرة بعينها (المواجهة بين الإنسان والوجود الطبيعي). ولما كان الإطار الشكلي للشيخ والبحر، هيمسجواي والكلب الأبلق الراكض على حافة البحر،^(٣) لايتألف هو إطار الرواية القصيرة المرتكزة إلى قصة رمزية، أركان صورتها الأساسية هي البحر والصيد والرحلة. فإن الدعوة إلى المقارنة تصبح أكثر إغراء، إذ تعدنا بإمكان الكشف عن علاقات تشابه وتمايز، هي بمثابة مناظرة مواقف وقناعات بين الكاتبتين

نحن - هنا - بصدد دراسة نصين نصيين، يفصل بين تاريخ إنتاجهما ربع قرن من الزمان. صدر نص هيمسجواي عام ١٩٥٢ وكتب آيئاتوف الكلب الأبلق في شهرين متتابعين، هما ديسمبر ١٩٧٦ ويناير ١٩٧٧.

هي رحلة فن هو المراحل ١٩ لافتراض السؤال الرعية في الحديث المعناد عن رسم الشخصيات بقدر ما يفرضه ضرورة معرفة دلالة الاختيارات، إن الصيد هو المراحل في الحالتين، وخروجه إلى البحر أداة إنتاج نمطها الضرورة.

في نص هيمسجواي يخرج سانتياجو الشيخ، متعمداً إلى البحر، بعد أربعة وثلاثين يوماً استعصى عليه الصيد فيها. وهو يقرر - كعطل في ملأسة إغريقية قديمة - أن يتوغل في البحر، متعلباً حدود الأمن والمألوف. هو شيخ معروق يحمل على وجهه وجسده حاتم البحر الذي حركه، التضاعيد العميقة والقروح والتلويب. وكان كل شيء

فيه عجوزاً خلا عينيه، وكان لونهما مثل لون البحر، وكانتا مبتهجتين باستين،^(٤) (ص ٤) ولسانتياجو مريد صغير، يحب مصمه الشيخ، ويرضب في مصاحبته، لكن أهله يمنونه، وينفقونه إلى العمل على ظهر مركب أوفر حظاً

أما في نص آيئاتوف فتخرج جياعة إلى الصيد بدل المرد، رجلان وشيخ وصبي: رجلان قويان أحدهما ابن الشيخ وبو الصبي، وشيخ نحيل له وجه محمد وشم أنثيب ويدان معطتان بالتلويب، وغلّام يفرج للصيد للمرة الأولى، والرحلة مكرسة لتسوله إلى عالم الصيد

وتنقسم الصورة إلى صورتين، واحدة لكل نص. في الأولى تخرج الإنسان لمواجهة البحر متعمداً، وفي الثانية يخرج في جياعة، أجيال ثلاثة تجسّد حاصر القليلة كاستمرارية تاريخية (اجد يوجه اللغة، فهو وعاء معرفة القليلة وخيرتها، الأب والم يسيران المركب

مهما القوة المنتجة ، والطفل يستقبل المعرفة التي تؤهله مستقبلا لتحمل مسؤوليات الإنتاج والإعانة)

ثم يستوفينا ذلك التشابه بين سانتياجو في نص هيمسجواي وأوريجان الخلد في نص آيتانوف . فكلاهما مزج غريب بين القول بالضرورة والزعم في التحرر منها ، وبين السلوك الواقعي الذي يمل به التوغل في البحر ، وتكوين رومانسي يحلم بوحدة مستحيلة بين الإنسان والوجود الطبيعي ، أو بينه وبين المطلق .

يشعر سانتياجو برابطة أخوة ونخائل مع السمكة التي صادها ، يفيض شفقة عليها . « ... أحدهم الحزن على السمكة الكبيرة حين خطر له أنه ليس صيدها ما تأكله . ولكن تصميمه على قتلها لم يصعب نتيجة لحزنه ذلك على الإطلاق » . هو لا يريد قتلها ولكنه أيضا يريد لها لأنه صياد ، وفي ذلك استمراره ماديا ومعويا . وهو يكره في ذلك ويكره أيضا : « كم أنا سعيد لعدم اضطرابنا لأن قتل السمكة ! » . ثم يواصل : « من حسن الطالع أننا غير مضطرين إلى أن نطارد الشمس أو القمر أو الحجوم . حسنا أن نعش على البحر وأن نطارد إخوتنا الحقيقيين » (ص ٨١ - ٨٢) .

وسوف يرى المدقق في النص أن المفهوم الرومانسي من وحدة الوجود ليس بعيدا تماما عن وعي هيمسجواي ، كما سوف يلحظ أن قصيدة الملاح القديم للشاعر كولريديج - وهي من أبرز القصائد الإنجليزية التي تركز على هذا المفهوم الفلسفي - حاضرة بدرجة واضحة في النص والبحر (يقتل الملاح الطائر بشكل عسوي ، مبتدئ بذلك حل وحدة الوجود ، ويكون عليه أن يكفر عن ذنبه بمعاملة هائلة وشعور طاع بعزلة كوية . ويصط حين يستطيع قلب الملاح أن يفيض شفقة على أحماك صغيرة يسقط الطائر - الذنب الذي كان معلقا حول عنقه كصليب ، وتبدأ رحلة خلاصه التي تنتهي عليه فيها ، لاستكمال كفارته ، أن يبقى دائما في الأرض ينقل للأحرار حكايته)

وبشكل نص هيمسجواي - من إحدى زواياه - معارضة نص كولريديج ونعيقه صميا عليه هو حين يحلم بطل كولريديج الرومانسي بالتوحد المطلق بالوجود الطبيعي ، ويمتدح الإتصال عنه بمحبته وهم بعودة إليه إلى بطل هيمسجواي ، وإن كان يفيض حينها إلى وجود مساس بلا عنف يلتصق به ، بسلوك ثبعا لما عليه الضرورة في قصيدة الرومانسية قتل الطائر إنم ، أما في النص الواقعي فإن الشيخ وعلام يحران السمكة وهما يتلمسان منها المعو ويحدث سانتياجو سمكة الكبرة قائلا « أيها السمكة . إنني أحبك واحترمتك كثيرا ولكنني سوف أقتلك قبل نهاية هذا اليوم » (ص ٤٥) . ولا يموتنا - هنا - رؤية ملاح هيمسجواي . إنه وإن اختلف عن سلمه الرومانسي بطل حامل الملاح منه ، ولذلك تأكد دلالة أن يلتصق صياد صميا من سمكة يذبحها ، ودلالة الحلم المتكرر لشيخ ، من وجود مستأنس ، لا يشطره العنف ، يراه في صورة لأسود السارحة على الشاطئ ، تلك التي كانت تلعب كالقطط الصغيرة في العصى

ويقابل هذه السمكة الرومانسية في النص سمكة أخرى تمدد كمنه . وتؤكد الصراع على أرضية واقعية ، وتعلو قيم الصمود والبراعة وتتجسد هذه السمكة في صورة سانتياجو « الكامبيون » (البطل) الذي أمضى يوما وليلة في مواجهة خصم يارره ، وصورة دي ماجيو بطل الكرة للتصحر دائما ، ثم في سلوك الشيخ همه طوال الرحلة

« شيخ غريب » - أيضا - هو الخلد أوريجان في « الكلب الأبلق » يخرج في شخصيته صرامة صياد واقعي يحسحح عالم رومانسي وراحته : « يجلس على مؤخرة القارب ، مقوس الظهر كالسر المتربص بقريته » (ص ٣٤) . ويحكم العلاقة بين أوريجان والوجود من حوله العمل . ويمثل الشيخ بالرحى وهو ينظر إلى القارب الذي صممه يديه ، ويشعر بالتوحد معه « وكأنه هو صممه كان يتحرك بخرقا نخشة المفصلة ، وكأنها صدره بالذات ، مرونة الأمواج التي تواجهه » (ص ١٤) . ويستغرق الشيخ في التفكير في القارب الذي أنتجه بعدما من قطع الشجرة الذي ساعده فيه آخرون بمرورا بتحقيقه ونحته وكشطه ثم انتهاء صممه وينتهي الشيخ القارب « أنا أحبك وأثق بك يا أخي القارب ، أنت تعرف لغة البحر وتعرف عادات الأمواج ، وهنا تكن غوثك » . ويواصل أوريجان : « أنت تحب لنا التوحيق ، لهذا أحترمك ، كلنا نحبك عندما تمل تحت ثقل صيدنا ، وأنت حائد إلى الشاطئ تخص في الماء حتى حوافك ، بل تفرقه . عندما الكل يتجهون إلى الشاطئ لاستقبالك يا أخي القارب ! » (ص ١٥) .

ويستمر الشيخ في مخاطبة القارب ندا ورفيقا ، طالبا منه أن يواصل إبحاره حاملا الشباب الأقوياء وحيديه حتى بعد موته هو صامه

أنتهى يا أخي القارب ؟ أنت تهمني . لقد بدأت أحدثك منذ كنت لا تعرف البحر بعد ، عندما كنت لا تزال تعيش في أحشاء شجرة الحور العظيمة في الغابة . لقد حررتك من جوف الشجرة ، وما نحن الآن في البحر .

وعندما سأفارق الحياة لا تنسى يا أخي القارب ، اذكرني عندما ستسبح في البحر . (ص ١٦)

وإذ يتصل سانتياجو بالوجود من حوله عبر حبس الشفقة والعطف ، يتنى إليه أوريجان ، عبر عمله الإنسان الذي يطرح هذا الوجود بين احتياجاته ولا يصبح القارئ مجرد نتاج لعمل أوريجان ، ولكنه ينحول إلى تجسيد لحيته . ومن الدال - هنا - أن يسمى الشيخ القارب « أخي القارب » ، فكلاهما تاج لذلك التفاعل بين الطبيعة والعمل الإنساني . الطبيعة هي الأم في الحالتين ، وفي الحالتين أيضا بشكل العمل الإنساني (الفعل الإنتاجي الواقعي) الطرف الآخر في علاقة التزاوج ، تلك التي تحلف القارب بقدر ما تحلف الإنسان الفرد ذا الهوية التاريخية المحددة

وتشكل مناجاة أوريجان للقارب معارضة (أرحح أنها مقصودة) لتلك المناجاة بين سانتياجو والسمكة التي صادها . والشبه بين الحديثين لافت ، والتمايز محسوس ، يرجع إلى موقعي مختلفين من الوجود

لطبيعي ؟ أحدهما يصدر عن تطلع إلى الانتماء إلى هذا الوجود عبر
العائل مع مخلوقاته الأخرى ، والثاني يرجع إلى مفهوم ماركسي عن
العلاقة بين الإنسان والطبيعة ، والدور الذي يلعبه العمل في إنشاء
هذه العلاقة ، وهو الأمر الذي سمود إليه تفصيلا فيما بعد .

وأورجان ، برغم جلسته على مؤجرة القارب ، كالنسر المترحم
بغيرته ، صمكر وحالم ، وهو يدرك أن بإمكان الإنسان - الذي هو
لا شيء في مواجهة البحر اللاهلي - أن يرتقى إلى عظمة البحر
والسماء ، وهما مادام الإنسان حيا ، فهو قوى بروحه كالبحر ، لا متناه
كاسمه . لأن فكره بلا حدود . وعندما يموت يتابع التفكير رجل
غيره ، ثم يتابع غيره ... إلى ما لا نهاية ... إدراك هذا كان يمح
الشيخ حلاوة مرة لصلح لا يمكن أن يفقد (ص ٢٤) .

ويفكر ذلك الشيخ طويلا في منشأ قبيلته ويحمل حلمه العظيم
المرتبط بدمك المنشأ يقول تاريخ القبيلة إنه كان في الزمان القديم
بعضة ثلاثة . كان الأح الأكبر سريعا ورشيقا ، وقد تزوج من ابنة
صاحب اليلة وأصبح صاحبا ليلة . وكان الأخ الأصغر صياد
حيوانات ، ماهرا ، تزوج من فتاة من سكان الغابة . أما الأخ
الأوسط الأخرج فكان من الخط ، لم يتزوج أحدهما وبق وحيدا على
شاطئ البحر ، يصيد السمك بالصنارة . وفي يوم غمزت صنارة
ولكن صيده لم يكن سمكة بل امرأة - سمكة بالغة الجمال . فصيا بها
لحظات حب جامحة ، أصبحت بعدها السمكة - المرأة . وصار الشاب
الأخرج يعود كل يوم إلى الشاطئ ، ينادي عليها ، ويكي متضرعا أن
تعود . ودامت يوم وجد الصياد في الماء طفلا ، هو ابن السمكة .
المرأة ، ثم كبر الطفل وصار صيادا محريا ماهرا ، وتزوج من فتاة من
سات الغابة ، وتكاثرا وصار نسلها قبيلة السمكة - المرأة .

ويحلم الشيخ وهو الدائم التفكير في منشأ قبيلته ، فيرى نفسه
منطلعا إلى البحر ، منتظرا معجزة ظهور السمكة - المرأة ، ويتوغل
في الحلم :

وعندما كانت أميرا ، ظهر على سطح الماء ، عندما
كانت تسبح ساعية إليه ونظرها مستد نحوه ، يوجهها
الغامض بين الأمواج ، كان ينهار صمت العالم . كان
يستقبل صارخا ومهللا عودة الأصوات : هدير المذ
أصوت من جديد وزفير الريح وأصوات الفولفس فوق
رأسه . كان يقذف بنفسه إليها في البحر جذلا ،
متحولا إلى مخلوق سرج السباحة كالطوت .

وكانا يسبحان معا قاصدين لحظة اتحادهما المطلق ولكنها لا يصلان
أبدا ، فيردد أورجان كجذء الأسطوري الأخرج :

هذا البحر حزى أنا
هذه المياه - دمعي أنا
والأرض وأنى الوحيد

وكما أن إدراك الشيخ استمرار الحياة من بعده - حين تنتهى
حياته الفردية - كان يمح حلاوة مرة ، لصلح لا يمكن أن يفقد ،
فإن تشبه بالحلم - رغم وعيه باستحالة تحقيقه - كان يملأه بشعور
بماثل . كلف يمي أن الإنسان يرى نفسه بخالدا ، حرا في أفكاره
وأحلامه ، فبالحلم - وحده - يصعد إلى السماء ، ويغوص إلى
أعماق البحر . ولكنه كان يمي أيضا أن الأحلام تستصعب ، وأن
الموت لا يقيم لشيء ورنا ، ويبقى السؤال ملحا : «لماذا حطفت الدنيا
هكذا ؟ » والإجابة عن السؤال صيرة ، ولكنها تعظم لشيخ الوجه
الأخر - للقبول - لذلك الصلح للز بين النسبي والمطلق ، حقيقة
الموت وحلم الخلود : «فلتكن السمكة - المرأة حيا ، ولكن ليس هذه
الحلم إلى الأبد ، حتى هناك في العالم الآخر . » (ص ٣٣)

في الصين حلمان عظيمان ، يتمردان على الضرورة ، ويحصدان
لها في آن . ويتورج سانتياجو بين حبس محبة للوجود وشغفته على
مخلوقاته اللطيفة (هو لا يشقى على أسماك القرش) ومناجاة الضرورة
من قتل هذه المخلوقات .

وكذلك يتوزع أورجان بين قبوله بالنسبي وتطلعه إلى المطلق
ولعل نقطة القاس ومفصل العلاقة بين الواقعي والحالم في كل من
الشخصيتين هو النموذج الذي يضعه كل منهما نصب عينيه ، ويسلك
تبعاً له . فما بلغت التكلفة لدى كل منهما مفهوم واضح لما يبق
بالإنسان ، وهو يمثل في حالة سانتياجو في الجلد والمطاطة (أشدر
الكثيرون من نقاد هيمنجواي إلى الشريعة التي يستنها أبطاله
لأنفسهم ، وتشكل درعهم في مواجهة ذلك «اللا شيء» الذي يملأ
الوجود من حولهم^(٥) ، ولكن أحدا منهم لم يشر إلى أن تلك
الشريعة تشكل مفصل العلاقة بين الفرد على الضرورة والقبول بها) .

إن شريعة سانتياجو التي يستنها ويلتزم بها شريعة فردية ، أنتجها
مطل مفرد يواجه الوجود العاث هاريا إلا أنها . أما شريعة أورجان
التي ستعرض لها تفصيلا بعد ذلك فتعنيها الضرورة الاجتماعية
والتاريخية ، إنتاج الحياة عبر العمل والتناسل ، وضمان استمرار هذه
الحياة التي أنتجت واتحدت - مرور الزمن - شكل جماعة بشرية
دامت وجود احتماي وتاريخي محدد

يمرح سانتياجو إلى البحر لأنه صياد ، ويشاء حظه أن يصيد
سمكة لم ير أحد لها مثيلا في كبر حجمها وجهاها . ومع ذلك فإن
حكته ومهارته وحكمته هي التي تجعل من تلك السمكة حقا مكتسبا
وليس مئة من القدر . ثم هو يصل أميرا في غمات رحلته ولم يبق له
من سمكة الرامة سوى هيكلها العظمي

وقد آفاض نقاد هيمنجواي والدارسون لأدبه في الحديث عن
الرمز والمقاومة في الشيخ والبحر وعن ميناها الذي يشبه تلك القصص
الرمزية في العهد الجديد . وأسهم بتصويب في الحديث ، وأبدأ من
ذلك المبكل العظمي الممدد على شاطئ الحرية ، في نهاية الكتاب
والرحلة ، الذي يوجه للرحلة الأولى ، وكأن حصاد التجربة
لا يحتفظ كثيرا عن حكمة الجامعة في العهد القديم : «الكل باطل
وقص الربح» . تنتهى الرحلة باللاشيء (هيكل السمكة) ولكن

البحر يهاجم ، يتوسع ، واليابسة تنسأ . البحر بحر ، امتداد لامتناه
يحاصر اليابسة ، واليابسة في النص جزيرة ، والإنسان (ابن البحر
وابن اليابسة) ولكنه الأكثر ارتباطاً بها) هو ابن هذه الجزيرة . وملاحظ أن
المبحرين الأربعة يتمون إلى هذا اللقاء بين البحر والأرض ، ليس
لأنهم - وهم أبناء الحرية - صيادون في البحر ، ولكن أيضاً لأنهم
من نسل السمكة - المرأة ، ونتاج لحظة عشقها الجامح للصياد
الأعرج . وهم - بعد ذلك - امتداد ذلك الصياد البحري الماهر
(طفل السمكة - المرأة الذي وجدته أبوه على الأمواج) وابنه من
نات المعانة .

والصروع الثلاثة في وجهة المبحرين (فهذه الحرر الصغيرة التي
تسكبها الفقاعات تعذبهم من جسد الأرض ، تماماً كما تعذب صروع
التنسيات مواليدها) . ولكنها جزر وحيدة بنيمة وسط المياه العاسية ،
تبر إحساساً بالشفقة والقلق عليها (ص ٤٣) ، أرض صخرية
باردة لم تتحرر بعد من الجليد ، ولا يسكبها تساق . وحين يصل
الصيادون إلى واحدة منها يكونون قد ابتعدوا عن كليهم الأبلق ، في
شاطئ غريب رهيب ، بين الصخور والحجارة المتوحشة (ص ٣٩) .

وعلى العكس من ذلك الجزر فإن الجزيرة التي يسكبها نسل
السمكة - المرأة مكان مستأنس يحمل طابع الإنسان وعائمه ، وهو
خليج (توغل لليابسة في البحر) يسمى خليج الكلب الأبلق (ولن
يفوت القارئ أن الكلب حيوان مستأنس وأليف) :

في هذا المكان ، بالقرب من خليج الكلب الأبلق ،
وفي شبه الجزيرة الحبلية التي تبرز في البحر بشكل
منحرف ، ترتفع بارزة شاهقة الصخرة - الجبل التي
تذكر في الواقع ، ومن بعد ، بكتب أبلق راكض إلى
حاجته على حافة البحر . إن جبل الكلب الأبلق
الذي يحتفظ على رأسه حتى في أشد الصيف حرارة ،
يقع يضاء من الطلج ، تشبه أذنًا ضخمة معدنية ،
ويحتفظ ببقعة يضاء كبيرة أخرى في منطقة المعانة - في
المنخفض الضليل ، هذا الجبل كان يرى دائماً من بعد
ومن مختلف الجهات ، من البحر ومن الغابة .
(ص ٨) .

ويرى المبحرون « كليهم الأبلق » وهم في عرض البحر ، ولكنهم
حين يتوغلون فيه يفتق من أمامهم ، ويكون عليهم أن يظلوا محظنين
في ذاكرهم عرقه . يقول الحد الحنيد : « أوصنا الكلب الأبلق إلى
الحريرة (الصرع الأصغر حيث توجد الفقاعات التي سيصيدونها) مع
أنه يبق في بيته » ثم يمتدح : « وما رأيك وهل سيبرما الكلب الأبلق
أيضاً ؟ » . وحين يؤكد له الصبي أنه م بعد يلزمهم يوجه الحد قائلاً
« وكيف ستعود إلى البيت ؟ إلى أين ستبحر ؟ إلى أية جهة ؟ ها فكر .
حزرت ؟ تذكر من أي جانب تقترب ، وإلى أي جوانب الجزيرة

سلوك الراحل يربطونه للمشكلة في حياته وإيائه وتحمله وقراره بالعودة
إلى البحر مرة أخرى ، هي التي ترجع كفة الوجود على العدم (لمشار
أكثر من يلمح للعلاقة بين هيجنهاوي وذلك الملح في فكر
لوجوديين القرسيين ، حيث يضيق السلوك الفردي شيئاً من المعنى
على عالم يملأه العدم)^(١) ويتضح صروتان في النص : يقول أحدهما
باللاجدوى ، ويؤكد الثاني قيمة الوجود ومعناه ، بامتصاص أكثر
الصور دلالة وشيوعاً في التراث الإنساني : صورة المسيح
المصلوب^(٢) . ومع ذلك فليس النص نتاجاً لأي من الصوتين بل
للعلاقة الجدلية بينهما . ويمكن معناه الكل في مساحة الحوار الممتد
بينهما ، تلك المساحة التي تربط الصوتين وتصلهما ، مؤكدة بذلك
العلاقة والاختلاف

وكما صمد المسيح ابن مريم حاملاً صليبه إلى الجلجلة ، فإن
صياداً الشيخ يحمل سارية مركبه ، ويصعد القلعة قاصداً بيته . وهو
يقف نظرة وراءه فيصير « ذلك العرى للترامي ما بين السمكة وذنبا »
(ص ١٣٤) . ثم يواصل الصعود ، حتى إذا ما وصل إلى كوخه قام
على وجهه « وبدأ مشورتان إلى أهل ، وراحتا تواجهان
السقف » . ويبدو الشيخ - وهو مفرد الذراعين وعجل فقير عار
مخرج أيديهم - في صورة تليق تماماً بمسيح .

ولو أن الرواية انتهت بذلك المشهد لكان الصوت القاتل بحيث
لوجود هو الغالب ، ولكانت مقاومة الشيخ واحتماله تثير الشفقة في
نفسنا ، ولكن المشهد يتجه آخر يدور فيه حوار بين الشيخ والعلام ،
وهما معا يفكران ويمتدان لرحلة أخرى قادمة . فالشيخ لا يوبخ من
التوغل في البحر ، وفي لاثوبته نرى ما تصوره هو نفسه من « آله » حرم
مزينة نهائية لن تقوم له بعدما قاتمة (ص ١٣٢) . لقد حرم
الشيخ ، لكنه لم يزم . وبهذه المفارقة التي يؤكد بها « العرى للترامي
ما بين السمكة وذنبا » ، الذي هو رمز لمزينة الشيخ ولا تصاره ،
يكون إرنست هيجنهاوي الكاتب الأمريكي المعاصر قد أعاد كتابة
العلاقة بين المسيح وصليبه ، مضافاً على كل منها معنى جديداً ،
يمتلئ في مضمونه وإن لم يبدله .

ويستخدم هيجنهاوي أسلوباً واقعياً تثيره الدلالات الرمزية . أما
إيتاتوف فينسج نصه من تحيوط الصورة الشعرية والرمز والأسطورة
والطقس الشعبي ، ذلك برغم التزامه بالشكل الواقعي إطاراً عاماً
لنصه .

ويستهل إيتاتوف « الكلب الأبلق راكض على حافة البحر » بما
يشير إلى أن نصه سوف يتخذ معنى رمزياً عن المواجهة بين الإنسان
والوجود الطبيعي .

في ليلة حائكة من ليالي الساحل ، عشية بالرفاذ
المطايير والبرودة ، كان الصراع الأبدي المعروف دائماً
على ساحل أونغورنسكي ، وعلى امتداد جبهة البحر
واليابسة ، بين طيحين : اليابسة تعزل حركة البحر ،
والبحر لا يكل عن مهاجمة اليابسة (ص ٥) .

- هذا يعني أنه إنسان عظيم جدا ، أعظم الأعظماء
كلهم ؛ أما عتلا فأعظم شيء هو السمكة - المرأة

وليس مصادفة أن يربط المؤلف في هذا السباق بين المسيح
والسمكة - المرأة ؛ فهذا - بمعنى من المعاني - صورتان للشيء
داته ، التزاوج بين المطلق والنسبي ، بين الألوهة والإنسان ، بين
اللاهالي والمحدود .

ويتحول أورجان - عبر قراره - من يشترى محوته الفردي احتيا
استمرار الجماعة ممثلة في حبيده - يتحول أورجان إلى صورة من صور
المسيح . وحتى نحن القراء ، منذ البداية ، ذلك التكوين الخاص
الذي يميزه ويسمى وجوده . في مساحة الحد بل الحلم والواقع .
والمستحيل والممكن ، ولكن جعله المخلص يوحد الصنعتين ، ويمكن
التكوين والصورة .

إن صورة المسيح حاضرة في النصين . المسيح في نص هيرسجواي
هو الإنسان للرجوع ، على صليب قدر عايت ، وتعمل صبيه بحيد
وإصرار ، مما يحول المشهد إلى تجسيد لمعنى البطولة (لا يتفحص بها
حقيقة أما بطولة مأسوية) . أما المخلص في نص إيتانوف فيتخذ
شكلاً مغايراً . إنه ذلك الذي يبقى داته المعردة من أجل استمرارية
للوجود الجماعي ، وأما أن الفرد هالك لا محالة ، وأن الوجود
الجماعي واستمراريته هذا الوجود هما الشكل الوحيد الممكن للوجود
الإنسان .

ولهذا السبب ، تحديدا ، يقرر الأب والعم أن يحتلدا حبلوا احدا ،
وبلقيا بتسبيها في البحر ، حفاظا على شربة ماء ، قد تضمن وصول
الم طفل حيا . ولا يعرف الأب كيف يشرح لابنه ، أنه يتركه من
أجله ، وهو يفكر كيف يفهمه شيئا من ضرورة الامتنان بجدته وحبه
اللذين ألقيا بتسبيها في البحر من أجله .

لم يجد هذان الشخصان موجودين ، وسياك لديها أن
يتذكرهما أحد أو لا يتذكرهما ولكن يحلر التفكيريهما
من أجل المذات . حتى قبل الموت للحظة يجب - من
أجل المذات - التفكيريهما من أجل نفسك ، يجب أن
تفكر وأنت غوث في مثل هؤلاء الناس . (ص ٩٧) .

وبلاحظ تكرار عبارة « من أجل المذات » وهو التكرار الذي
لا يخلو من الدلالة . إن هذا التفكير هو الذي يجعل عند ذلك الصبح
مع الوجود - مها كان مرًا - ممكنا . ولأن الإنسان لا يمكن أن يفضل
صاغرا فكرة قائده يصبح التفكير في استمرار آخري من بعده هو
البديل والسند . كذلك يصبح التاريخ الإنساني سلسلة من
التضحيات من أجل استمرار هذا التاريخ نفسه وتقدمه .

يبدأ للعمل الأدبي بشكل جماعي ولكنه ينتهي بوصفه موقعا

ينظر الكلب الأبلق . عندها ستعرف أي طريق ستسلك للعودة .
(ص ٣٥ ، ٣٦)

وتتعدد دلالات صورة الكلب الأبلق وتتكشف إيماءاته وتشابك
مع تطور الحدث في الرواية . في البداية نراه صورة دالة على الوجود
المستأنس ، المقصع والمحرر من الطبيعة الموحشة والباردة (تعيش
القبيلة في هذا المكان وتشتعل النار في أعلى الحبل ليهتدي الصيادون
بل جزيرتهم في رحلة العودة) وتوحى الصورة داتها بأن ذلك الوجود
لمستأنس - الوجود الإنساني - يظل حالة جدلية من المعرفة
والغموض ، والألفة ونقبضها (يسمى الحبل بالكلب الأبلق إذ يمتزج
فيه الأبيض والأسود ، كما تخرج البرودة بالحرارة ، ونحوه التلج
بجمود الصحر) ومع تقدم الحدث في الرواية نرى أن الكلب الأبلق
يرتبط - أيضا - بذاكرة الإنسان وحصيلته للفرية المكتسبة ، بل
تاريخه الذي هو ذاكرة هذه الحصيللة المتراكمة لتجارب أجيال
تتوالى . ثم لا تفصل هذه الإيماءات الأخيرة عن الإيماءات الأولى
للسورة لأن الذاكرة والتاريخ ، وهذا جزء مما يقوله النص ، هما
أداة الإنسان في امتلاك الوجود وجعله مستأنسا .

أما البحر في نص إيتانوف فيربط بالمطلق واللاهالي ، بالحلم
والمستحيل ، بأصل الأشياء وجذورها للغمر والعماض ، ولكنه
يطاوعا - أيضا - قوة هجوم وأدى . والعن هو الصواب ، إن
البحر هائج ، يداهم البحرين ويدنو كأنه مخلوق حي ، وكأنه
يسمى إلى هدف لا رجوع عنه ، وهو القفص عليهم وإيتانوفهم مع
القارب وكل العالم المرئي وصير لئلي . (ص ٥٠)

وتحكم علاقة سل السمكة - المرأة بالبحر طبيعته وطبيعتهم
وهي مركبة في الحالتين ؛ فهم يتسبون إليه في الوقت نفسه الذي
يواجهون عدوانه ، ويتوغلون فيه لأهم - أيضا - يتسبون إلى
الياسة . ويحدد الحد أورجان ، أكثر من كل الشخصيات
الأخرى ، تلك العلاقة الدالة بالبحر ، فروحه كالبحر لا حد لها ،
نصير إلى المطلق والمستحيل ، ولكنه صياد وحائل ، يخرج إلى البحر
ويسلك بما تحبه الضرورة .

ولأن أورجان متسق تماما مع تكوينه هذا فإنه يقرر ، ساعة يتأرم
الموقف ، أن يلقى بنفسه إلى البحر حفاظا على القدر اليسير المتبقى من
الماء سحيد ، لعله يمكنه من الوصول حيا إلى الشاطئ (وهو القرار
الذي يعطى النموذج لابن الشيخ الذي هو - أيضا - أبو الصبي
ميتنديه) . وقبل أن يلقى الحد بنفسه إلى البحر يقول له ابنه (أبو
الصبي)

- أتذكر يا أتكيتش ؟ ذات مرة جاء بجوار الإيلة ،
كانوا يبدلون البلفات وأنشاء أخرى وكذلك الأصهب
الكبير ، قال إنه كان يعيش في بلد بعيد إنسان عظيم ،
سار على قدميه على سطح البحر . إذن يوجد أمثال
هؤلاء الناس

متفردا في المفطرة الخاتمة الدائرة بين الأعمال الأدبية وما عليه من ضرورات أيديولوجية^(٨).

وتلقى عبارة صائبة - مثل هذه - كثيرا من الضوء على دراستنا المقارنة لنص هيمنجواي وإيتاتوف. فكلا الكاتبين لا يبدأ من فراغ، بل هما يستلهان تراثا إنسانيا زاحرا من الكتابات والصور والمواقف، من أهمها موضوع الرحلة الكلاسيكية (التي تبدأ من الجبل وتنتهي بالمعرفة)، وصورة صلب المسيح، والوعي بالعبث والعربة الميتافيزيقية للإنسان في الوجود. وهو الموضوع المتكرر في الكثير من كتابات المفكرين الأوروبيين. النصف الثاني من القرن التاسع عشر (بالنسبة لهيمنجواي) هو المفهوم الماركسي للعمل والعلاقة بين الإنسان والوجود الطبيعي (بالنسبة لإيتاتوف)، وتعدد المصادر. والكاتبان، بلا حرج، يفتلان ويعبران وبعدلا لـ "ليست كل منها مادته التي تحمل خاتمة الخاص وسيجبه للتفرد".

في نص هيمنجواي يواجه الإنسان الوجود المسكون بذلك اللاشيء المرب (الذي يشبه الغم عند الوجوديين)، يواجهه هيرا عاريا ومتفردا، يشتهي الرفيق فلا يجد سوى عقله وبدنه. إنه وحده بما، ومن هنا تأكد دلالة أسلوب هيمنجواي في جملة القصيرة والبسطة التركيب تلك التي "توحى بعالم مثبت ومشتت" كما أشار الناقد الأمريكي ورن، ويعكس عنصر التجريد - في الصورة - لموقع العنق للمؤلف الذي يرى الإنسان في شكله الإنساني العام والفردي، وليس ضمن سياق تاريخي بعينه. إن عقل كورلديج في معبده الملاح القديم الذي يعيش تجربته الرومانسية كوكيان الغزلة والشعر بالذبح والرغبة في التكفير، يسلم مكانه لبحار هيمنجواي الذي يعيش عزلة ميتافيزيقية بدوره.

أما إيتاتوف فيستفيض في نصه عن الفرد بجماعة، هي تاريخ بشري مصغر، في شكل أربعة أشخاص، يتحركون داخل إطار ثقافي مشترك، وكأن الكاتب السوفييتي - باختياره هذا - يعلق على نص هيمنجواي قائلا: ليس هكذا يواجه الإنسان الطبيعة إنما هو لا يواجهها أبدا عاريا من الآخرين، ومن ثقافة هي بمثابة لفظة والدوخ والبوصلة.

ويعبر ذلك كله الطبيعة الشعرية للنص ونسبجه للتقلد بالإشارات للمعتقدات والطقوس والأساطير والأخلاق الشعبية. وبهذا اختيار الكاتب لهذا الشكل مجرد أداة لإنتاج صورة حية لواقع جماعة بشرية بالذات، ولكنه - أساسا - لأن الإنسان عند إيتاتوف ليس إنسانا مجردا، بل إنسانا تاريخيا يعقل ويفكر وبسلك ضمن سياق تاريخي محدد ومعتقدات ثقافة بعينها. ويبدو نص إيتاتوف - مع تداخله وتشابه الصور والرموز والعادات والطقوس والمعتقدات والأهاريج - كذلك الأنسجة الشعبية الزاهية الألوان، العفوية التكوين.

ويخرج إنسان هيمنجواي من مواجهة صخر اليبس، ولكنه

يخرج مرفوع الرأس، ثم إنه - وهيكل السمكة لم يزل في مكانه على الشاطئ - يحكم مع العصى في الرحلة التالية.

ويرك هيمنجواي بصمته واضحة على موضوع الرحلة الكلاسيكية الذي عالجه عشرات الكتاب العظام في تاريخ الأدب. ويعود بظله بهيكل السمكة دبلا على العبث، وعلى معنى فعله الإنساني في الوقت ذاته. إنه يسلط الرحلة المعتادة من الجبل إلى المعرفة، ولكنه على عكس البطل الكلاسيكي يجد لرحلة قادمة، لأنه بطل - برغم وعيه بالعبث - لا يتوب عن الحياة.

وفي الكتاب الأبلق الرافض على حافة البحر تتحول الرحلة إلى مثل رمزي، بعيد كتابة إنتاج الإنسان لحياته بشقها الطبيعي والاجتماعي (عبر التنازل والصل) وتكتسب الرحلة دلالتها من مفارقة مناسبة تتري في النص كالمسح في الشجرة فإنظاهرا أن البحر يهاجم ويتوسع، وأن الإنسان يدافع ويقاوم. ولكن المدقق في النص يرى أن دفاع الإنسان عن نفسه في مواجهة الطبيعة هو فعل تطويع وامتلاك. ولذلك فإن الإنسان في النص صياد يتوغل في البحر، ويعيش في خطيخ الكتب الأبلق، الذي هو أرض تغزو البحر وتمتد فيه.

وفي مساحة هذا الحد بل بين اليابسة والبحر، وهي مساحة التباديل بين الإنسان والطبيعة، ينتج البشر هويتهم المتميزة تاريخيا. وليس نتائج الرحلة - هنا - هيكل عظمي لمسكة مهشمة أسماك الفرش، بل أهمية تمتد الحياة، انطلاقا من وعي بالتصحيات الإنسانية التي جعلت استمرار هذه الحياة ممكنا:

أيها الكتب الأبلق الرافض على حافة البحر،
إني أعود إليك وحيدا،
بلا أنكيشتش نورجان،
بلا أني إمبراي،
بلا آكي ميلجون،
أي هم، لسالي،
لكن أعطني قبل ذلك، ماء لأشرب.

«أجن كيرسك (العصى) أن هذه الكلمات هي كلمات بداية الأغنية التي ستحمل اسمها، والتي سيعيش معها حتى آخر أيامه» (ص ١٠٩).

نتائج الرحلة - إذن - هو فاكهة وبوصلة... أي تاريخ!

(١) E. H. H. today, «Hemingway's Ambiguity Symbolism and Irony», Hemingway A Collection of Critical Essays, ed. Robert P. Weeks, Prentice Hall, Englewood Cliffs, 1966, pp. 53-54.

وبعد

John Kallinger: Hemingway and the Dead Gods: A Study in Existentialism, University of Kentucky Press, 1960.

(٢) نشر معظم من كتبوا عن الشيخ والبحر إلى استخدام هيمسجوي للمسيح رمز في هذه ومن أبرزهم: باكلين ويكر وكيمبر ووولندر وياج

(٣) Pierre Macherey: A Theory of Literary Production, Trans. Geoffrey Wall, Routledge and Kegan Paul, London, 1973.

(٤) إيست هيمسجوي: نظم من وازن: مرجع سبيل ذكره: ص ١٦٥

(١) جينكس «هيمسجوي» (١٩٢٨ -) كاتب مقيم في جمهورية فرنسا وهي من الجمهوريات الاشتراكية - ويعد - هيمسجوي الذي ترجمت قصصه ورواياته إلى أكثر من خمسين لغة - من أهم الكتاب المعاصرين - ومن أعماله التي ترجمت إلى العربية: «طعم الأول» و«دخان غساري» جميلة «شجيرة في متل» «أحمر» و«الكلب الأبيض» «فراكتس على حافة البحر»

(٢) إيست هيمسجوي: الشيخ والبحر: ترجمة منير بطيكي - بيروت - ١٩٥٤

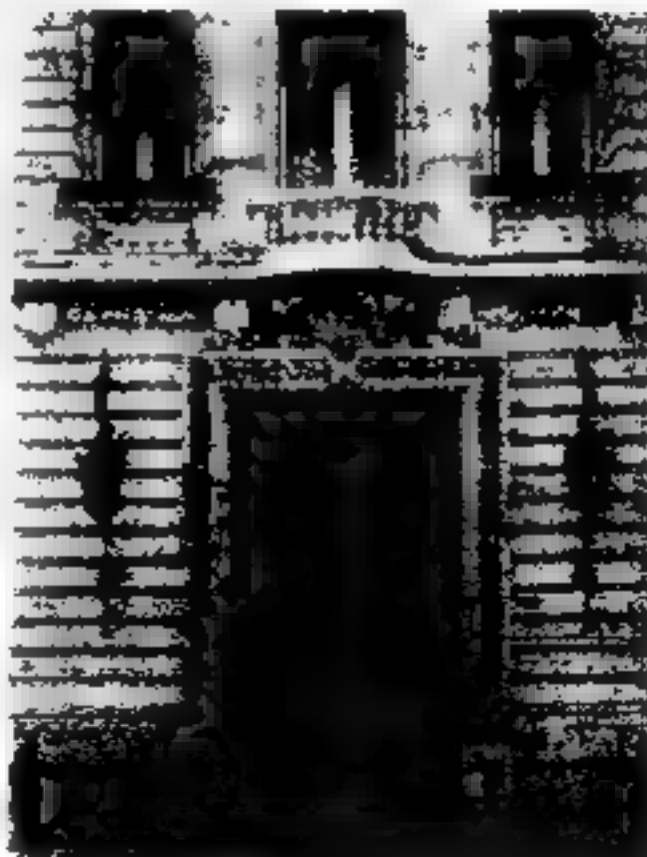
(٣) جينكس «هيمسجوي» الكلب الأبيض: تراكتس على حافة البحر: ترجمة عاطف أبو حنيفة - دار نشر رشيد - بيروت - ١٩٨٠

(٤) في النص الأصلي يستخدم هيمسجوي كلمة «undelicated» في وصف هي سالتيجو: «وإذا كان تعبير «الم نهر» أو «مستعصبي» على الطريقة» «نوب» لا يتبره الأصل من إنجاءات من كلمة «بأسكي» التي استخدمها المترجم

(٥) Robert Penn Warren, «Ernest Hemingway», Critiques and Essays on Modern Fiction, ed. John W. Aldridge, The Ronald Press, N. Y., 1952, pp. 447-473.



البنك العربي الدولي ARAB INTERNATIONAL BANK



• فرع الاسكندرية: ٢ طريق الحرية - الاسكندرية

فكس: ٥٥٤٣١ - ٥٥٤٣٤ Aibx Ln
تليفون: ٩٦٣٨١٣ - ٩٦٣٨١٩ - ٩٦٣٨٢١

• فرع بورسعيد: ٥٧ شارع الجمهورية - بورسعيد

فكس: ٢٣٧٢٣ Aibps Ln
تليفون: ٢٣٧٢٩ - ٢٧٦٢٣

• فرع المنصورة: ١١١٣ كورنيش النيل - القاهرة

فكس: ٧٦١٢ - ٧٦١٤ Aibir Ln
تليفون: ٧٥٠٧٨١ - ٧٤٣٤٤٨

• فرع البحرين: برج الدبلوماسية - منطقة الدبلوماسية - المنامة - البحرين

رأس المال المدفوع ١٠٠ مليون دولار أمريكي

• الاحتياطيات ١١٠ مليون دولار أمريكي

• مجالات المصرف في المشروعات الاستثمارية والقروض والسندات الدولية تنوع استثمارات المصرف في رؤوس أموال الشركات والمؤسسات المالية والقروض والسندات الدولية في جمهورية مصر العربية والعالم العربي وغيرها

• المركز الرئيسي: ٣٥ شارع عبد الحفيظ تروت - القاهرة

العنوان البرق: عزيمول

فكس: ٣٠١ - ٣١٦ - ٣١٧

Aibex Ln

تليفون: ٩١٨٧٩٤ - ٩١٦٧٢٩
٩١٦٤٩٢ - ٩١٦٣٩١ - ٩١٦٥٢٩

أدب "الشمعة"

بين "منوچهرى الدامغانى"
و "ابن الفضل الميكالى"

محمد محمد يونس

كنت كلما قرأت ديوان الشاعر الفارسي الكبير «منوچهرى الدامغانى» ت ٤٣٢ هـ ، أحد شعراء العصر الغزنوى ، ألف طويلاً أمام مقدمة قصيدته المدحية الرائعة التي مدح بها الشاعر «المنصرى» أبا القاسم حسن - وهو شاعر معاصر له وكان يلقب بملك الشعراء - وقد قلّد «منوچهرى» ، في بناء هذه القصيدة المدحية التي تزيد على أربعة وسبعين بيتاً ، الشعراء العرب القدماء حين يقدمون لمديحتهم مقدمات تطوى على غرض يخالف غرض القصيدة المدحية ، وهو عادة لا يخرج عن الوصف أو الخزل أو التشبيب أو التنبؤ أو الطلقات .

«الشمعة» في نفس الشاعر والفعالة بها ، فخر عن إحسانه والفعالة برؤيته الخاصة تجاه هذه «الشمعة» ، ثم مزج بين شخصه وبينها في قالب شعري بليغ .

وترجع أهمية هذه المقدمة الشمعية - إن صح هذا التعبير - إلى أن «منوچهرى» لم يسبق إليها على مستوى الأدب الفارسي الذي ينتمى إليه - وكان هذا يزيد من إعجابي بها - ، فلم أجد لها نظيراً أو شيئاً لها قرأت ، ولا أعتقد أنه قاتى شاعر سبق «منوچهرى» إلى القول بها بسبب بسيط قائم على أساس علمي . هو أن العصر السابق للعصر الذي عاش فيه «منوچهرى» هو «العصر الساماني» ، وهو عصر يمثل حركة الإحياء للقومية الفارسية وللأدب الفارسي بعد طول سيطرة للعرب على إيران سياسياً وأدبياً^(١) ، ومثل هذا العصر يكون الأدب فيه ممزاجاً بسوءات تتصل في مجموعها بظواهر الأشياء الخارجية ، ولم يكن قد وصل بعد إلى مرحلة التعمق والعرض في بواطنها الداخلية والتعبير عن رؤية نفسية خاصة تجاه هذه الأشياء ، أو تجاه كائن من الكائنات مثلاً حدث «منوچهرى» مع شمعة .

رغم أن غرض هذه القصيدة الطويلة الأساسي هو المدح ، إلا أن مقدمتها التي لا تتجاوز خمسة عشر بيتاً كانت تشدني إليها فأستعيد قراءتها دون ملل ، ويبدو أنها أثارت للشاعر نفسها في المشرق الإنجليزي «إدوارد جرانفيل براون»^(٢) فاستشهد بها كنموذج جيد لأشعار «منوچهرى» ، وبعده في ذلك حامد عبد القادر^(٣) ، وسبقها إلى ذلك أيضاً «محمد عوف» صاحب «باب الألباب» و«درويش» صاحب «تذكرة الشعراء» .

وإذا كان «منوچهرى» مقلداً للشعراء العرب في بناء قصيدته المدحية ، إلا أنه في هذه القصيدة بالذات كان محدداً في مضمون مقدمتها ، إذ بدأ هذه القصيدة المدحية بالحديث - وليس الوصف - عن «شمعة» خلق عليها ما يعرف في البلاغة العربية باسم «التشخيص» ، فعاملها معاملة البشر ، فهي تسمع وتبصر وتفهم ، والشاعر يأل إليها من خلال سلسلة الشعرى البليغ معها بصور شعرية تأخذ بالألباب ، وإن تضارب بعض هذه الصور وتتلفظ تناقضاً ظاهرياً - سبأً لقصيدته - ومتمركز كل صورة عن الآخر الذي تركته

و ترجع أهمية شمع «مويجهري» أيضا إلى أن من أنى بعده من الشعراء العرس لم يصل أحدهم إلى ما وصل إليه من الناحية الفنية ، مما كتبه عن الشمعة وإن كان قليلا ، في القرن السابع الهجري مثلا تناول الشاعر الصوفي الكبير «عريد الدين العطار» ت ٦١٨ هـ «الشمعة» في حكاية وحيدة قصيرة من حكايات عمله الكبير «منطق الطير» بمفهوم صوفي خالص ، يختلف تماما عن مفهوم «مويجهري» لشمعته ، يقول «العطار» :

یکی شب پروانگان جمع آمدند
در مضیق طالب شمع آمدند
جملگی گفتند میباید ابکی
کو خبر دارد ز مطلوب اندکی .
شد یکی پروانه ناقصی و دور
در فضای قصر دینار شمع نور .
بازگشت و دفتر خودباز کرد
وصف او در مورد فهم آهاز کرد .
ناقدی کوداشت در مجمع مهی
گفت اورانیت ارشمع آکھی
شد یکی دیگر گذشت از نور در
خوبیدن برشمع دلدور دور
پروان در پرتو مطلوب شد
شمع طالب گشت و او مطلوب شد
بازگشت ازباز مشق بازگشت
ازوصال شمع شریقی بازگشت .
ناقدش گفت این نشان فی ای عزیز
همچو آن دیگر نشان دادی توفیر .
دیگری برخاست بشد مت مست
بای کربان بر سر آتش نشست .
دست و کرد گشت با آتش بهم
خوبش را گم کرد با او خوش بهم
حون گرفت آتش ز سرنایای او
سرخ شد چون آتشی اعضای او
ناقد ایشان جوید اوزار خود
شمع با خود کرد هر مگش ز نور
گفت این پروانه درکار است و بس
کسی چه داند او خبر دلواست و بس
نانکردی ببحیراز اجسم و جان
کی خبر یابی زجانک بکزمان .
هرکه از مولی نشانت باز داد
صد خط قدر خون جانت باز داد .

نست چون محرم نفس این جایگاه
در مکنجد هیچکس این جایگاه

والترجمة .
- « ذات ليلة تجمع عدد من الفراشات في مضيق يطلب الشمع »
- « قال جمع الفراشات : ينبغي أن تعلم واحدة منا ولو قليلا عن المطلوب »
- « قصت إحداهن إلى قصر ورائت في فضاء القصر عن بعد نورا منبعثا من الشمع »
- « فبادت وفضت ففرضا ، وبدأت في وصفه على قدر فهمها »
- « فقال ناقد له قدره بين الفراشات : ليس لها ذرية بالشمع »
- « فذهبت أخرى وضعت عن باب النور ، وطوقت باب الشمع بنفسها عن بعد »
- « وحقت حول شعاع المطلوب ، فصار الشمع غالبا وهي المطلوب »
- « فبادت وحكت له أيضا بعض الأسرار ، وأصادت الشرح في وصف الشمع »
- « فقال لها الناقد : هذا ليس دليلا أنها العزيزة ، فلهذا سبقت دليلا يشبه مساقفه الأخرى أيضا »
- « ذهبت أخرى وضعت ثمة ثمة ، واستقرت راضية على وجه النار »
- « فاحترقت كلية في النار ، وأضت نفسها به عن طب خاطر »
- « وما إن أخذت النار بكل ما فيها ، حتى احمرت أعضاؤها مثل النار »
- « وحيث رآها الناقد عن بعد ، وقد أخذت لنفسها من نور الشمع نفس لونه »
- « قال : لقد أصابت هذه الفراشة وكني ، والشخص الذي بهم هو من عنده الخير وكني »
- « طالما يصير جاهلا بالجسم والروح ، فكيف ظفر بحبر عن الأجنة لحظة »
- « وكل من أهلك ولو علامة بسيطة ، فقد أعطى روحك مائة فون من الأذى »
- « وليس هذا المكان كمحرم النفس ، وهذا المكان لا يتسع لأي شخص »
ويعلم من نفس العطار أن «الشمعة» رمز للحق سبحانه وتعالى ، طبقا للمكرة الصوفية ، «الماء والبقاء» ، فالفراشات - في الحكاية - رمز للمالكين الذين يسعون إلى شق الطريق الصوفي للوصول إلى الحق تعالى للقاء به ، والبقاء في معراج روحى يحاكي معراج الرسول صلى الله عليه وسلم ، وحين تستقر إحدى الفراشات في نور الشمعة وتنفى فيها وتشرق كلية دون أثر يبق منها وتأخذ من النار لونها - يكون هذا رمزا للقاء الكامل بمسالك في الحقيقة وعمل الأيات أيضا فكرة «الشرعة والطريقة والحقيقة» الصوفية .
ويلاحظ أن الشمعة عند «العطار» غيرها عند «مويجهري» ، هي عند «مويجهري» كيان مستقل ليس لها عده شريك أو رفيق في

حديثة ، أما عند «الطار» فإن المرشحات - فی ظل - الأبطال
الرئيسيون للحکابة ، وهي رموز للسالكين الذين يحاولون قطع
الطريق الصوي في الحقيقة ويزمرها الشمعة التي أخذت دورا يقل
بكثير عن الدور الذي أخذته عند «سوجهري»

وفي القرن العاشر المعري تناول «الشمعة» أيضا الشاعر «صوفي»
بعدد ث ٩٧ هـ ، في عربية يقول فيها^(١١)

مراي شمع ميل گريه شد در هجران پارامش
نوا بنشین گريه جاسوز با من گذار امشب
یاد شمع رویش خواهم از سر با قدم صوزم
بروای امشک وآب از آتش من دور دار امشب
فکندی دعوی فتم بگرد ملک می توهم
که دیر آید سحر من جان دهم در انتظار امشب
هان از غلظ دارم عزم کویش حسنه نه
مرا رسوا مکن ای باله بی اختیار امشب
مرا در گریه مرور نقد امشک شد آخر
میدانم چه سازم گزیده دارم بخار امشب
دع خواهم زابر بوده انداز مردم چشم
مگر نخت بد المکنده است سوی من گذار امشب
فصولی را قسرة بود بر سر آنها کمر
چو راندی از سر کویت کجا گیرد گوار امشب
و ترجمه

«فی رغبة فی البكاء هذه الليلة أيا الشمع من هجران الحبيب .
فاجلس والحق هذه الليلة معي في بكاء يلهب الروح»
«أريد أن أحرق كلية بلذت كرم جمال وجهه . فامض أيا الشمع واجدد
أيها الماء عن ناري هذه الليلة»
«أجملت دعوة قتل إلى القدر ، ولكن أخاف أن يتأخر السحر ، وأنا
أصحي بالروح في الانتظار هذه الليلة»
«اقصد حبة خفية عن الناس . حسني الله ، فلا تفضحي يا أنبي
اللاإرادى هذه الليلة»
«انتهى اليوم بعد صومي في البكاء ، ولا أدري ماذا أنزل لو يصل
حبي هذه الليلة»
«سرفوا متاع نومي من إيمان عبي ، ورعا ألقى حظي العاقر ساعيا
لحوى هذه الليلة»
«كان لفصولي مستقر على ناحية ذلك الحى . حينا طردته عن ناحية
جلك ، فأين يجد مستقرا هذه الليلة»

وصح من هذه التركة لها غربة صومعة عشيا مع هذا الانجاء
«صوفي» ندى ساد أشعار الشعراء العرب العباسيين الذين عاشوا في

القرون . الثامن والتاسع والعاشر ، وترغنهم الشاعر العربي الصوفي
الكبير «حافظ الشيرازي» . وإذا كانت هذه العربية صوفية ، فإن
«الشمعة» فيها ليست رمزا ، كما هي عند «الطار» ، بل هي مجرد
أنيس وحليى ، يستأنس بها الشاعر ويثقل شكواه ورجسته في البكاء
يسب هجران الحبيب له ، ويطلب منها مشاطرة أحرانه وحرقة

ومن هنا نرى أن الشاعر لم يصل في تعامله مع شمعة إلى
ما وصل إليه «سوجهري» سواء من حيث المفكرة أو التماس مع
الشمعة ، أو من حيث الصياغة والعرض ، «شمعة سوجهري» كائن
حتى فيه من الشاعر الكبير من الصفات - صوب يأتي بيانا - وهي
عنده مضمون مقدمة قصيدته المدحبة . أي أن موضوع المقدمة كلها
عن الشمعة والشاعر ، أما الأبيات العربية السابقة فهي قائمة بذاتها ،
منفصلة عن غيرها . فمدحها الشمعة مجرد أنيس للشاعر لا أكثر

وفي العصر الحديث تناول الشاعر المعاصر «نادر نادريو» لشمعة
في ديوانه «أوتمان تاريخي» في قصيدة عنوانها «شمع ومرد» أي
«الشمعة والرجل» . وعلى الرغم من أن «نادر نادريو» من الشعراء
الفرس المعاصرين الذين يركزون في شعرهم دائما على المعنى
والمضمون ، دون الالتزام الكامل بالاتجاه التقليدي المحافظ على
وحدة الوزن والقافية ، لكنه التزم تعبئة موحدة في هذا النوع من
الشعر الذي ليس بالقصيد أو النقطعة ، أو الرباعي أو المثنوي .
المسمى عند العرب للزوج ، بل هو خليط من كل هذا ، فهو أقرب
إلى الشعر العمودي بقالب تجديدي . القافية فيه متحدة في صرب
كل بيتين . ونحذف في رويها عن البيتين التاليين وهكذا ، وليس
لهم حل ما أعلم - مثيل عند العرب أو الفرس القدماء ، وربما نحس
هذا مع اتجاه المعاصرين إلى التجديد مع الحفاظ على التراث . يقول
الشاعر عن «الشمعة»

مردی که سوزانده به رانو
دانوی هم کرفته در آغوش
شمع نمیده ای است که ناگاه
دراشک خورشید شده خاموش
این گردنی که کم شده در تن
وان دیده ای که نور سحر داشت
دوری غرور برنوی لش بود
دوری به آفتاب نظر داشت
سودای اوکه فتح جهان بود
جون بروی از درخت ، فروریخت
گونی شکوه های مرادش
از هول باصمحت ، فروریخت
حوب وید آنچه داشت . رکب داد
جز جسم بیروجان جوان را
از مهر و مه به وام طلب کرد
چشمی به روز و شب مگران را

«قل لها كيف تبكى»

«آه أيها الليل الباكي في نفسه»

«من يستطيع هذا للحكم الذي يعيش في داخله»

«تعلم هذا الفن»

ولقد بدأ الشاعر قصيدته بالمشية بين رجل معمر في صمت
حزين «وشمعة» اعحت ، والقطرات تساقط منها كأنها دموع صلب
حزين ، ثم انفرج بالحديث بعد ذلك عن الشمعة فقط . مقدما من
حلالها مجموعة من الصور الشعرية ، بعضها من التراث وبعضها من
ابتكاره . وقد اعتمد على التشبيه بصفة أساسية في استنباط هذه
الصور ، مثل تشبيه قبل الشمعة بالعنق ، وشعبها بالعروق الرنة
للمرعة ، ودخانها بظرة الليل السوداء . وفيها ما يحسنه
ولا يفسد الشاعر . وهو أحد الشعراء المجددين في العصر الحديث . أن
يخدم رؤيته النفسية لهذا الكائن - أي الشمعة - فهي - هذه
عاشقة ، وإن سبقه «موجهرى» إلى هذا التصور ، عشقها غزا
العالم والليل والنهار أثر - عند الشاعر - على الشمعة ، فإياها يظن
بماضيه السعيد ، والليل يشعلها بفوه الأسود الغريب الذي يخرج
مع دخانها ويشت القطرات شافطة من سوي نكاه ، معكف
متوحد . وقد سبقه «موجهرى» أيضا إلى وصف قطرات شمعة
«سكا»

وإراكان «مادر پور» قد استفاد من بعض أفكار «موجهرى»
فإنه ركز على معان أخرى لم ترد عند «موجهرى» . «بره» أنه فصل
بين عشق الشمعة ومعها ، عشقها من أصل ومعها من أصل آخر .
هي أشبه بمملة ذات وجهين ومبا قرنه ، ثم يخفوها كما
أرادت . وإن كانت هذه الفكرة تقرب إلى حد كبير من فكرة
الشاعر الصوفي الكبير جلال الدين الرومي ت ٦٧٢ هـ ، الذي صور
حنين الإنسان ، أو بتعبير أدق روح الإنسان ، للعردة إلى الحق
سحابه وتعالى - مفهومها الصوفي - «بالنار» الذي تقع من صيته
من «العاب» دون إرادة منه . وهذا يشكو الانفصال بأنين موجع

٢ -

وما سبق بعض ماورد في الأدب الفارسي من حديث عن
«الشمعة» . أما الأدب العربي فلم يهمل شعراؤه «الشمعة» في
أشعارهم - وإن قلت حسب معرفتي - ولكن الملاحظ على هذه
المدائح الشعرية العربية التي تناول أصحابها «الشمعة» في أشعارهم
أنها أخذت عندهم طابعا وصفيا غائيا ، وهي بذلك تختلف عن
طابعها عند الفرس حيث تخرج عندهم بمفاهيم ضوئية أو بلاغية .
يجمع عليها الشاعر ذاته ، ويحدها في صورة من يمي ويهم ويدرك
كما فعل «موجهرى» . حين طرح بين شخصه وبين

ومن يقرأ أكت الأدب العربي التي تجمع الخلد من كادح أشعر ،
في مختلف الموضوعات والأغراض مثل «جوهر الأدب» «مهاجر»
ودرر الأدب «للقرواني» و«بيتمة الدهر» لثعلبي . نجد - في هذه
الكتب - بين صنفين على بعض أشعار عدة من موضوعها جوهر
الشمعة ، «مها» - مثلا - هو الشاعر ، أو شيخ تشابها «بصف
شمعة» هذا إلى بعض الملوك

روز آموسيله دمشق را

برتازار موی وی افشید

شب ، رنگ طره صیش را

در چشم آرزوی وی افشاند

سودای او ، همیشه ریل داشت

سودا و سود ، زود ترادید

اورا چنانکه بود ، نلیدید

اورا چنانکه خواست ، ترادید

یاو بگو چگو نه بگرید

آه ای شب گریسته درخویش !

کی می خواند این هر آموخت

این گوشه گیز زیسته درخویش ؟ (٨)

و «برحمة

«الرجل الذي أنسى رأسه فرق ركبته»

.. «مخطئة ركة الخوف»

«شمعة منجبة»

«اطمأت فجأة دموعها في صمت»

«هذا العنق الذي صار في الجسد»

«وللك العيون التي كان لها نور البحر»

«كان لها يوما فرور الرعدة»

«كانت تروى بظفها يوما إلى الشمس»

«عشقها الذي غزا العالم»

«تأوى مثل للج تساقط من الشجرة»

«كأن براعم رغبها»

«تأوت من هول الرياح العاتية»

«لفدت كل ما كان لها من حس وقح»

«سوى جسم شيخ وروح شاب»

«فطلبت على سبل القرض من الشمس والقمر»

«عيا قلقة في النهار والليل»

«أقبل النهار وبثر أنفاسه البيضاء»

«عل خط ضميرها»

«والليل - ألقى بلون طرته السوداء»

في عين رغبها

«عشقها دائما فيه ضرر»

«عشمتها ومعها من أصلي النبي»

«لم يروها كما وجدت»

«مخلصوها كما أرادت»

وصفر من بنات النحل تكسى.

بواطها وأظهرها عوارى

عذارى يفتضن من الأعالى

إذا انقضت من الفل العذارى.

وأمت تسبح الأصواء حتى

تلفح في ذواتها بسار.

كواكب لمن حسنت بآفلات

إذا ما انشرفت شمس المغار.

بعثت بها إلى ملك كرم

شريف الأصل محمود النجار.

فأهدبت الصياء بها إلى من

محاسنه تضيء لكل صارى. (١٠)

والقصيدة وصية ، يصف الشاعر فيها شمعة مهداة إلى أحد الملوك ، وهذا سوف يتمكس على شعره ، إذ يحاول دائما أن يحجب هذه الهدية إليه حتى ولو عن طريق إثارة عرائز الملك الشهوانية ، كما دفعه إلى أن يُثرب في تشبيهاته ، كأن يشبها بالملوك التي تُخص غشاء بكارنها ، وإن كانت بكاره الشمعة أهلاها وإيسر أسفلها ، وأن يعبرها عارية الظاهر مكسية الباطن ، وأنها تنج وتلد الأصوام ، والنار وميلة تلقبها . وكل هذه أمور توضح بما يجير العرائز والشهوة لدى المستمع

والتشبيه الوحيد في هذه القصيدة ، الذي يخرج عن دائرة تشبيهات الشاعر احسية الشهوانية ، هو تشبيه الشمعة بالكواكب غير الآفة ، حتى لو سقطت الشمس بأشعتها . وجدير بالذكر أن هذا التشبيه قد ورد عند «موجهرى» أيضا - كما سيأتى

وفي كتاب «جواهر الأدب للهاشمى» (١١) قصيدة نسبها إلى «سلطان ابن حسان المصبي» في «وصف شمعة» ، ولقد وجدت بعض أبيات القصيدة في «بيتة الدهر» (١٢) نسبها «التعالى» إلى «ابن أبى الثياب أبى محمد» أحد تلامذة ابن العميد وقد رواها له «ابو سعد يعقوب» ، كما يدل على أن هذه القصيدة قد أنشئت قبل عصر التتلى - لتتلى ٤٢٩ هـ - فلحاصر لشاعرنا العارفى «موجهرى» ت ٤٣٢ هـ . وهذه القصيدة التي يصف فيها صاحبها «الشمعة» هي .

ومحدولة مثل صدر الفنا

ة تعزّت وباطها مكسى.

ها مقلبة هي روحاً لها

وتاج على الرأس كالبرنس

إذا دسقت لنعاس حرا

وقطعت من الرأس لم تنص.

وإن غازلتها الصبا حرّكت

لساناً من الذهب الأملس

وتسج في وقت تلقبها

صياء يجل دجى المجلس.

فنحن من النور في أسعد

وتلك من السار في أنص.

توقدتها نزهة العبو

ن ورؤيتها مسببة الأنفس.

تكيد الظلام كما كادها

فتمى ، ونفسيه في تجلس

والقصيدة بها كثير من الصور الشعرية ، بعضها ورد عند «أبى الفتح كشاجم» منها : أن الشمعة عارية الظاهر مكسية الباطن ، ومنها أنها تسج الصياء بعد تلقبها . والبعض الآخر ورد عند شاعرا «موجهرى» مثل : الشمعة عارية من الخارج مكسية من الداخل وتصور شمعة الشمعة روحها ، والمقابلة بين سعادة الناس بوز الشمعة وتعامتها ونحسها بنارها التي تأكلها رويدا رويدا . والراجح أن «موجهرى» قد اطلع على هذه القصيدة ، وخاصة أنه - كما سيأتى - متأثر بالثقافة العربية وأخذ منها الكثير ، ويؤكد هذا الرجحان أن هذه القصيدة وردت عند «التعالى» المعاصر لموجهرى ، وكانا يعيشان في مناطق متجاورة : «التعالى» في «إسبادور» و«موجهرى» في «دامغان» .

وهناك صور أخرى جميلة أعتقد أن الشاعر قد اُمرد بها في هذه القصيدة ، منها أن الشمعة محدولة مثل صدر الفدا ، أن الشمعة تاج الرأس كالبرنس . وأنها أيضا لسان الذهب الأملس ، وأن نزهة العبو توقد الشمعة ، وأن الشمعة تصارع الظلام وتكيد نفسه وبصيا

وللشاعر «أبى بكر الأرجاني» ت ٥٢٤ هـ «قصيدة يصف فيها شمعة وهي قصيدة هائية أكرم من رائعة ، يقول فيها الشاعر

سعت بأسرار ليل كان يحيا

وأطلعت قلبها للناس من فيها

غريقة في دموع وهي تحرقها

أنفاسها بدوام من تلقبها

تفت نفس المهجور إذ ذكرت

عهد اخليط فبات الوجذ يذكها .

بحنى عليها الردى مها ألم بها

سيم ربيع إذا رأى يحيا

قد أثرت وردة حمراء طالعة

نحى على الكف إن أهوت بحيا

وردت لثابت به الأبدى إذا قطعت

وما على غصبا شوك يوقها

صفر غلاتها، حمر عالجها

سود ذواتها بيض ليلها^(١٧)

والشاعر - هنا - قد ركز على الحرس والزمين في ألفاظه ، أو بعبارة أخرى أحاد اختيار الألفاظ ذات الحرس والزمين ، واختار الماء دويلاً لقدمها وأوقعها بين حرق عد ، والماء بطبعها يجرح الهواء وقت عطفاً أليس سادجا دون عائق يعوق مطلقها ، كما جعل القصيدة تقرب من الماء وقت إنشادها . وإلى جانب هذه الموسيقى الشعرية الرائعة التي توفرت للقصيدة بصف الشاعر شحمته بتشبيهات لافتة «لشعة قلب الشجرة خرجت للناس من قها ، وفطرات الشجرة دموع عشقها - وهي صورة مطروقة - ، وبسم الريح كطرس يندى بحنى على الشجرة الردى فيحاط على خيائها ، وشعبها وردة حمراء تنسج من يحاول قطعها ، هي وإن كانت كالوردة في شكلها لكن طبعها من النار ، وهي شوك إذا اقتضى الأمر .

- ٣ -

بعد أن قدمنا عرضاً مبسطاً لأدب الشجرة في الأدبين العربي والعراقي من خلال ما توفر لدي من نماذج من الأدبين ، سنأتي إلى بيت القصيد - كما يقولون - أو إلى الهدف الأساسي من هذا البحث

ورغم إعجابي الشديد بشجرة (موجهري) ورأي أن أشعاره حوى تمد من أفضل وأجمل ما قيل عن «الشجرة» ، إلا أنني وجدت أشعاراً على نظام المقدمات الشعرية للشاعر ، أي الفصل الميكانيكي ت ٤٣٦ هـ ، عوانها «وصف الشجر» ، وتقع في حوالي ستة عشر بيتاً - نفس عدد أبيات شجرة موجهري - وعند قرائتي لها وجدت فيها الكثير من الأفكار التي وردت عند «موجهري» ، ومن هـ - ولأسباب آتية - أعتقد أن «موجهري» قد اطلع على هذه الأشعار وتأثر بها . ورغم أن «محمد دبيرسياني» محقق ديوان «موجهري» والزميل المفضل «محمد دبير الدين عبد المنعم» الذي أعد رسالة ماجستير عن الشاعر نفسه^(١٨) قد اعتبرا بيان الأثر العربي في شعره ، فإن آيا منها لم يشر إلى ما يبدو بأن «موجهري» قد أخذ فكرته هذه عن شاعر سابق عليه ، «رسيا كان أم عربيا

«وأبو الفصل الميكانيكي» شاعر معاصر «لموجهري» يقول عنه الرزكل . «عبد الله بن أحمد بن علي الميكانيكي أبو الفصل : أمير ، من الكتاب الشعراء . من أهل خراسان»^(١٩) . وكان «أبو الفصل» هذا معاصراً للثعالبي ، وعلى صلة وثيقة ، تمثلت في الزيادة التي ألقها «أبو الفصل» - وهو الأديب الكبير - على آخر اصدلة الربعة لينية الدهر بعد وفاة الثعالبي ، وتمثلت أيضاً في إيراد الثعالبي «لأبي الفصل» باباً كاملاً - هو الباب الثامن - من المجلد الرابع من «بيتته» ويحدث فيه عنه بأصل ما يكون الحديث

ومن أسرته «أبو ميكال» وهم - في رأيه - قوم أماجد ، مدحهم المحترى ، وخدمهم الدربى ، وألف لهم كتاب الحمرة وسير فيهم القصيدة التي لا يلبثا المديدان ، وانحط في مدحهم أبو بكر الخوارزمي وغيره من أعيان الفصل وأفراد الدهر^(٢٠) وتمثلت أيضاً في قول «براون» : إن الثعالبي أهدى كتابه «سحر البلاغة» و«فقه اللغة» للأمير أبي الفصل الميكانيكي^(٢١)

ويتضح من أشعار «أبي الفصل» وما كتب عنه أنه كان شاعراً مجتهداً ، ويؤكد «الثعالبي» هذا الرأي بما كتبه عنه حب وشعب مينا شاعرت : «والأمير أبو الفصل عبيد الله بن أحمد يريد على الأسلاف والأحلاف من آل ميكال زيادة الشمس على الليل ، ومكانه مهم مكان الواسطة من العقد ، لأنه يشاركهم في جميع محاسنهم ومضائلهم ومناقبهم وخصائصهم ، ويتردد عنهم غربة الأدب الذي هو ابن بجدته وأبو علمته وأخو جملته . وما على ظهرها اليوم أحسن من كتابه وأتم بلاغة»^(٢٢)

ويبدو من خلال ما كتبه «البحراني القيرواني» عن أبي الفصل الميكانيكي أن «أبا الفصل» تولى رئاسة منطقة «بببور» فترة من الزمن^(٢٣) وأنه كان في الوقت نفسه شاعراً مجتهداً ولقد اهتم بذلك ثلاث قطع شعرية متصلة للوصوع لأبي الفصل عوانها «وصف الشجر» . الأولى على حرف الراء - والثانية على القاف - والثالثة على الاء^(٢٤)

ومن قرائتي هذه الأشعار وجدت بها بعض الأفكار ، أو الصور الشعرية - التي تعكس رؤية الشاعر للشجرة - أقول - وجدت بها عدد «موجهري» في مقدمته الشعرية^(٢٥) وهي على النحو التالي

١ - يقول الميكانيكي :

بهاكي زواء العاشقين بلونه

ودوب حشاه والدموع التي تجري

فانشع بكى وبهاكي زواء العاشقين في لوسم الأصغر الشاحب من فرط العشق واليام ودموعهم مبرقة بوعه وسى . فهو قد صار مثلهم عاشقاً شاحب اللون ياكى ذات الحشى . وهذا هو ما عبر عنه «موجهري» ولكن بأسلوب التفرير والبيات الذي لا يدع شك سيلاً وذلك في الشطر الثاني من هذا البيت :

كزنى كوكب ، چرا پیدا نكردى جزبه شب

ورلى علق چرا كزنى همى برخویش

وللى :

«إذا لم تكونى كوكبا ، فلماذا لا تظهرين إلا ليلاً ، وإذا لم تكونى عاشقة فلماذا تبكين على نفسك» ولا يبعد الشطر الأول من البيت السابق كثيراً - في فكرته - عن قول الميكانيكي :

يفق جلابيب الدجى لكأى

بنك يش أهدنا عمونا من الفجر

ولقد قدم الشاعر - في البيت الأول - صورة مطروحة - سبق أن ذكرناها - وهي أن الشمعة عارية الظاهر مكتمية الباطن ، إلا أن الخنيد الذي أتى به هنا أنه قابل بين الشمعة العارية الخمد وبقية الشر النيب يحمون غلبوس الثياب . وهذا هو نفسه ما تأثر به «سوجهري» - كما يؤكد ما تهدف إليه - فسار على نفس الصورة التي رسمها «الميكال» ، فأوضح أن الشمعة ترتدى ملابسها تحت جسدها في حين يرتدى الكل من البشر ملابسه فوق الأحساد ، ويحاط - في الوقت نفسه - على أسلوب التكرار الذي يهدف منه إلى تأكيد فكرته

برهن في زيرني يوشى ويرشد هركى

برهن برنى ، توتن يوشى هيمى بريرى

والترجمة

«ترتدى القميص تحت الجسد في حين يرتدى كل شخص قميصه فوق جسده» ، وأنت ترتدى الخمد فوق القميص»

٤

كان من عادة «سوجهري» أن يصرح في أشعاره بأسماء الشعراء العرب الذين يستشهد بأشعارهم ، أو يضمن لهم أو يقتبس منهم ، ولم يكن يحس من الجوارف للشعر العربي وثقافته العربية الواسعة وقد بين الزميل العاصم الدكتور محمد نور الدين هذا المنتم هذا تفصيلاً وتخليلاً^(٢٢) . كما يسه . د . د . محمد دبير سياق له في تعليقاته على ديوان الشاعر «سوجهري»

ورغم أن «سوجهري» قد اقبل ذكر اسم «أبي الفضل الميكال» ولم يشر إلى هذا الشاعر الفذ المعاصر له ، لكنني أجد نفسي مبدعاً على القول بتأثر «سوجهري» في مقدمته الشمعة هذه ، بشعار «أبي الفضل الميكال» وليس العكس ، للأسباب الآتية

١ - لم يثبت أن «أبا الفضل» أنشد شعراً بالمعاصرة حتى يقرأ أشعار «سوجهري» ، ويقتبس منه أفكاره ، في حين الشائع أن «سوجهري» كان يحيد العربية ، وكان شعوراً بها ينهل من حرها ويعرف بها

٢ - رغم «ماصرة» بين الشاعرين ، فالثابت أن «سوجهري» قد مات في ١٩١٠ ، إذ يقول «محمد عوى» في هذا الصدد إنه «كان قبل العصر حين الفصل^(٢٣)» . والراسخ - إذن - أن فترة شباب «سوجهري» تقابل فترة شبوحة «أبي الفضل» . لأن الأخير كان رسماً «سماور» فترة طويلة من الزمن . ومعنى هذا أن مدى «رحمة» هو أن «أبا الفضل» ربما يكون قد أنشد شعره في الشمعة في فترة شبابه . وأطلع عليا «سوجهري» فيما بعد . خاصة أن المسافة بين «سماور» حيث يوجد «أبو الفضل» ودمعان «أبي عاش» بها «سوجهري» ليست بعيدة من هذا الوجه . بل ربما نجد لها نبت إليه «هرامى حمرى» في ترجمتها «سوجهري» من صحبته «لمعود حردى» في حركة «الحشر» من سماور إلى جرحان^(٢٤) .

ما تقوى رأياً ويدعمه . لأن هذه الصفحة تعنى ، أنه مكث فيه ليست قصيدة مع «مسعود العربي» وجيشه في «سماور» ، بل «أبي الفضل» ظلمه اصاح على أشعاره في هذه الفترة

٣ - كان «أبو الفضل» أميراً ورئيساً «سماور» . وهذا يجعل الصورة مسطاً عليه بسبب مركزه وصدارته كما يساعد على انتشار نتججه الأدبي ، وإذا كانت شهرة كتاب «تذكرة الشعراء» رغم ما به من أخطاء فاحشه ترجع إلى كون صاحبه «دولتشاه السمر قندى» أميراً ، فما بالنا «أبو الفضل» كان شاعراً كبيراً وأديباً عظيماً ، كما يتضح من مادج أشعاره فصلاً عن كونه وزيراً . ولذلك قال «التمالي» عنه : «هو من ابن العبد عوص» ، ومن صاحب خطف ، ومن الصافي بدل ، ثم إذا تعاطى العظم فكان عبد الله بن المعتز وعبد الله بن عبد الله بن طاهر وأبا عباس الخمداني قد مشروا بعد ما قبروا وأوردوا إلى الدنيا بعدما انقرضوا وهؤلاء أمراء الأدباء وطولك للشعراء^(٢٥) . ومعنى هذا أنه قد اجتمع «أبي الفضل» ما يمكن لشعره وأدبه من الانتشار فلا ريب أن «سوجهري» قد اطلع عليه وهو للعجب بكل شعر عربي جميل .

٤ - نحن نجل - أخيراً - إلى مفهوم الأدب المقارن الذي ترجمه «د محمد عيسى هلال» في أدب العربي ، ذلك الذي يعتمد أساساً على التشابه في النصوص لكاتبين ، أو بعدة من الكتاب ، في آداب مختلفة ، تشابهاً يحمل على الظن بأن هناك صلات تاريخية بين هؤلاء الكتاب . ومن هنا يجب الكشف عن تلك الصلات وتجليدها^(٢٦) . ولذلك فالتشابه الذي ذكرناه بين أفكار الشاعرين ، والأسباب التي عللناها لترجيح وجود صلة بينهما ، وثقافة «سوجهري» العربية الواسعة وتأثره بشعر العربي ، وتوافر ما يسبب لشعر «أبي الفضل» اندبوع والانتشار - أقول (وهذا كله من قبيل القرائن التي يرجع قول) تأثر «سوجهري» «بالميكال» في بعض أفكاره وليس جميعها

•

إذا كان «سوجهري» قد تأثر ببعض أفكار «الميكال» فلا ضرر في ذلك ، ولا يبنى توفر عنصر الأصالة في شعره ، فالأديب لا يحدث أصلاً أصيلاً بدون ثقافة عميقة ، فالأديب لا يستلحها من تلقاء نفسه ، بل هو كالشجرة الطيبة شرب جذورها في أعماق بعيدة في تربة صالحة ، ثم تأخذ في النمو والتكون^(٢٧) ، «ولست الفرية التي تحبب فيها جفود الأديب إلا ما سبفه من مادج الأدب ، والإماتعت به هذه المادج من أصول وقواعد وتقائيد لا يستعبرها في عمله ، ولكن لتفتح أمام عييه الآفاق^(٢٨)» . وإذا كان «سوجهري» قد تأثر ببعض أفكار غيره فإنه في بقية أفكاره «مقلدته الشمعية» كان محمداً قنبر شاعريته في صورته وأفكاره . هم نقد كياه الخاص أمام تشابه أجراء من عمله :

لقد عاين «منو جهري» شمعته معاملة البشر، خرج بها عن نطاق الوصف - الذي هو سمة من تناول الشعلة بالحديث في الشعر العربي - إلى نطاق ما يعرف في البلاغة العربية «بالتشخيص» ، فالشعلة - عنده - كائن حي يعي ويسمع ويفكر ما يقال له ، فتارة يخاصها وتارة يناجيها ، وتارة يبتسها أشجاناً ، وتارة ينقل إليها أسرارها ، لأنه اصطفاها دون بقية البشر الذين لم يجد فيهم وفاء ولا عون ، ويؤمل له ذلك في مقدمته الشمعية عصر الصديق المخلص ، ذلك الذي يعتمد أساساً على إحساس الشاعر ورؤيته النفسية الخاصة للشيء الممثل به ، بصرف النظر عن واقعه الخارجي أو ما يوجب العقل (٢٩) . ومن هنا قد يناقض الشاعر نفسه أحياناً دون أن يلام على هذا التضارب أو التناقض الظاهري ، لأن إحساسه أو شعره المقول إلينا ليس سوى تعبير في عاطفة لا رآه وأحسه وانفعل به وبسبب مهمة الشاعر أن ينقل إلينا واقع الشيء كما هو ، ضمن معرفه ولا يحتاجه ، بل الذي يحتاجه ويطلبه من الشاعر أن ينقل إلينا صدق إحساسه وشعره تجاه الشيء ورؤيته النفسية الخاصة ، له حق لو بدا في أحواله تضارب ظاهري ، كما جاء في هذا البيت الذي يقول في «منو جهري» عن «شمعته» .

چون مجری آتش اندر نور صد زنده شوی

چون شوی بهار ، بهار گردی تو گردن زند

والترجمة :

«حيها فترين وتصلك ألتا فتبين وسبها فترين ، تصيرن أفضل بالإطاحة بهنك»

فالبيت يصور النار - أو بمعنى أدق «شعلة الشعلة» - سبباً لإحياء الشعلة بعد موت - في الشطر الأول - وسبباً هلاكها بعد طول مرض ومعاناة - في الشطر الثاني - وذلك كله في بيت واحد . وقد يبدو هذا تناقضاً ظاهرياً قد وقع الشاعر فيه ، ولكنه صدق في رؤيته نفسية خاصة ، قد لا تخرج عن صدق واقعي لو أخذنا كل صورة شعرية من هاتين الصورتين الشعريتين في هذا البيت حل جذة

والشعلة عند «منو جهري» قادرة على تنظيم أمور حياتها الخاصة ، فروحها في يدما تضعها على رأسها وقتاً تشاء ، والحمد لازم لروحها كما أن الروح لازمة لجسدها
ای مهاده بر میان غری جان حریفش
جسم مارنده بجای و جان نوزنده بد

والترجمة :

«يا من وضعت روحك على مفركك ، جسمنا حي بالروح ، وروحك حية بالجسد»

وإذا كانت الشعلة - لمن لم يحس إحساس الشاعر - مجرد أداة نصي لنا جزءاً محدوداً من المكان أو الطريق أو المكعب ، فإنها في نظر شاعرنا كوكب دري يضيء الكون كله ، وهي عاشقة والمه خارقة في

المنطق ، وإلا طافاً لا تظهر الشعلة إلا ليلاً - تلك سمة الكوكب - ولماذا تبكي دائماً على نفسها - وتلك سمة العاشقين - فهي كوكب وممازها الشمع ، وهي عاشقة وممشوقها الشمعدان الذي لا يفارقه .
كوكبي آری ولیکن آسمان هست مست سوم
عاشق آری ، ولیکن هست مشوقت لکن .

والترجمة :

«حقاً أنت كوكب ولكن سماك الشمع ، حقاً أنت عاشقة ولكن مشوقك الشمعدان» .

والحديث بالملاحظة أن مقدمة منو جهري الشمعية هذه مليئة بالصورة الشعرية المتدفقة ، يحتوى البيت الواحد - أحياناً - صورتين شعريتين عظيمتين ، فالشعلة تضحك وتبكي في آن واحد ، فاقطرات للتساقطة منها دموع ضحك ودموع بكاء أيضاً ، وذلك لأنها للمشوق والعاشق

تلمی غندی ، همی گرین واین نادراست

هم نومعشول وعاشق هم بن وهم شمع

والترجمة

«طالما أنت تضحكين فأنت تبكين وهذا فادر جداً ، فأنت المعشوقة وأنت العاشقة فأنت الصمم وأنت العابد»

وإذا كان الشاعر قد خلج على «الشعلة» بعض الصفات البشرية ، مثل الضحك والبكاء والضحك ، إلا أنه حافظ في الوقت نفسه - وهذه براعة منه - على فائقة الشعلة ولم يكسبها داتية البشر ، فهي تبكي ولكن بخير عيون وهي تضحك ولكن بغير دم

بشکی بی لوبار و زمری بی مهرگان

بگری بی همدگان و باز غندی بی دهر

والترجمة :

«تلتصحن في غير وقت الربيع وتبكين في غير وقت الخريف ، تبكين بلا عيون وتضحكين بغير فم»

ويتجلى صدق إحساس الشاعر وأعماله بشعته في المرح بين صفاته الخاصة وصفات الشعلة ، كأنه يقدم لنا أسباباً مقبلة لتعصيه للشعلة على بقية الكائنات - وهذا عالم يهتم بذكره أي شاعر آخر تحدث عن الشعلة - فيما أعلم - ويتضح هذا المرح من التماذج الآتية التي تصاف إلى بعض ما ذكرناه

(أ) روی تو چون شلیلد نوشکنده بامداد

وای من چون شلیلد پرمریده درجمن

والترجمة :

« وجهك مثل زهرة الشبيلد للفتحة وقت السحر ، ووجهي مثل زهرة الشبيلد الدابة في الروضة »

(ب) راز دار من نول ، همواره يارمن نول

عسكسار من نول ، من زان نو ، نوزان من

والترجمة

« أنت موطن أسراوى - أنت رفيقى ، أنت للزينة لأحرانى ، فأنا منك وأنت منى »

(ج) من دگر ياران خود را آرموده خاص و عام

في يکيشان راز دار و نول و نالدر دوتن .

والترجمة

« لقد جريت أصدقالى اسخاص مهم والعام مرة أخرى - لم أجد بينهم حافظا لأسراوى ولم أجد وفاء بين شخصين »

وهناك شئ آخر انفرد به « منوچهرى » عن « الميكالى » وغيرهم من الشعراء - ويتجلى في قوله

نولمى تالى ومن يروى همى عوام عهر

هرشى نازوز ديوان أبو القاسم حسن

والترجمة :

« طالعاً أنت تصيبن وأنا نقرأ عليك بشدق كل ليلة حتى الصباح ديوان أبى القاسم حسن »

فلشعنة فصل آخر ومزية أخرى تستحق الإشارة بها - في هذا السياق - وهى أنها تمكن شاعرنا « منوچهرى » من السهر كل ليلة حتى الصباح يقرأ عليها ، بواسطة ديوان مخدوحه في هذه القصيدة « أبى القاسم حسن المعصرى » . وجمال البيت أن الشاعر أحسن التلخيص والانتقال من مقدمة الشمعة هذه إلى عرض آخر يختلف عنها ، وهو مدح المملوح ، وهو العرض الأساسى من القصيدة

ولعل هذا كله يوضح أن ما أدخله منوچهرى في بعض أفكاره - من « الميكالى » ليس سوى بعض العناصر التى بها جمال الصورة الأدبية التى قدمها عن « شمعة » وهى عناصر لا تنى عنه ضمة الأصالة بحال من الأحوال .

هوامش :

- (١) أرجع إلى كتابه « تاريخ الأدب في إيران » من طبعوس بلد السطى ، ترجمة د . إبراهيم الشورى ، ص ١٨٩ وما بعدها ١٩٥٢ م
- (٢) أرجع إلى كتابه « قصة الأدب الفارسي » ص ٢٨٠ وما بعدها الجزء الأول سنة ١٩٥١ م
- (٣) « استمررت هذه الفترة قريبة مطلق عام » دخلت عام ٢١ هـ مع موقعة بلوند الشهيرة « بفتح الفتح » وسقط سنة ٢١٥ هـ بعد نجاح الحركات الانفصالية عن الحكم السوي - مثل حركة القباذيين ، وسرقة السماريين وآل بويه والستانيين
- (٤) « منظومة منطق الفيلسوف الصريح » - محمد جواد مشكور ص ٢٨٨ سطر جانب جهارم ١٩٥٢ هـ ش - وقد نالت معظم مؤلفات « الشاعر » نصيباً وافراً من الدراسات الأكاديمية ، ولصاحب هذا البحث رسالة دكتوراه عن منظومة

- (٥) « أصبحت تائه » - أنا منظومة منطق الفيلسوف التى فيها هذا النص موضع الاستشهاد قد أعد الأستاذ الدكتور بنج محمد قصة رسالة ماجستير عنها ورجعها إلى العربية في كتاب يحمل الاسم نفسه . ولقد علمت أن تقوم بترجمة هذه الحكاية بنفسى لاختلاف الأصل الذى اعتمدت عليه فيها .
- (٦) اسم الشاعر بالكامل محمد بن سليمان قصول ، ولد في بغداد ونفى أكثر عمره هناك - ثم ذهب إلى تركيا والتحق بها بأشد فطراً بالتركية والعربية والعربية [من كتاب « مرصع أديبات فارسي ندى - زهرای غنایری - تحت اسم الشاعر ص ٢٨٦ انتشارات بياد وحتك إيران . ١٣٤٨ هـ ش نوال]
- (٧) القولية نغلا من كتاب « الأدب الإسلامى الدكتور حسين مجيب المعصرى ص ٥٥٥ القاهرة ١٩٦٧ م

- (١٥) غير النسي التروكل : الأعلام ج ١ ص ٣٤٤ الطبعة الثانية ١٩٥٤ م وذكر ه مؤلفات عدة منها : نصوص البلاغة ، المتعمل ، ديوان شعره .
- (١٦) النحلي . بيعة الشعر ج ٤ ص ٣٥
- (١٧) براون : تاريخ الأدب في إيران والترجمة العربية ص ١١٦ .
- (١٨) النحلي . بيعة الشعر ج ٤ ص ٣٥٤
- (١٩) القمي : زهر الآداب ج ١ ص ١١٣
- (٢٠) السابق ج ٢ ص ١١١ - ١١٢
- (٢١) أبيات منوچهری استخراجها من ديوانه الذي حققه د محمد دبيرسيال ص ٧٠ - ٧١ . تهران ١٣٥٦ هـ . ش
- (٢٢) لرجع في كتابه دراسات في الشعر الفارسي ص ٦٤ ود يصحح
- (٢٣) محمد عوي . آداب الآداب ج ٢ ص ١٥١ وأحكام دوازد ديوان مكلبي ليدن ١٣٢٤ هـ - ١٩٠٦ م
- (٢٤) د (هران خلطري : لرحلتك أبيات فارسي دري ص ٤٨٦ أو تحت اسم «منوچهری»
- (٢٥) النحلي . بيعة الشعر ص ٣٥٥
- (٢٦) محمد خنسي ملال . الألب للقران ط ٣ ص ٣١٨ طبع دار نهضة مصر القاهرة
- (٢٧) شوقي ضيف : في النقد الألف ص ١٧٦ . طبع دار المعارف الطبعة السادسة ١٩٦٦ م
- (٢٨) لرجع السابق والصفحة نفسها
- (٢٩) أهم قادة الأدب العربي والفارسيون العرب بقضية الصديق الفنى والصدق الوهمي من خلال حديثهم عن قضية التجربة الشعرية ، ولقد ألفرد صاحب هذا البحث فصلا كتابا لقضية الصديق الفنى في محله عن منظومة «صصيت باسم» : المقارن مع التطوير

- (٣٧) ولد الشاعر نادر يوز سنة ١٩٣٧ هـ . ش في طهران حيث تلقى تعليمه ثم أكمله في فرنسا ، وحصل سنة ١٩٦٢ م دكتورا للدراس الأدبية في جامعة الإقاعة والتجديد في إيران . وله العديد من المؤلفات الشعرية . ونادر يوز من قطاب حركة التجديد في الشعر الفارسي المعاصر ، يركز على القصود ، وله قالب محكم به ضوابط صوتية دقيقة ، وينغمز على إسماس شعري يلمس قلب القارئ [من جهة الشعر التحد الماس عشر يونيو ١٩٦٩ م . ص ١١٤ . مقال : شعر الإيراني المعاصر للكتور محمد سعيد عبد نقوس]
- (٣٨) نادر نادر يوز : ديوان الزمان تاريخي . جاب أول ص ٨٨ - ٩١ ديوان ١٣٤٩ ت ١٣٤٩ هـ . ش
- (٣٩) ص بالكلص أو التبع محمود بن الحسين بن شافق ثم شافق الكاتب المعروف بكتابه ت ٣٥١ أو ٣٦٠ هـ ويكنى أبا نصر - جدي الأشمل - كان قد قام بمصر لمستظما . ثم وصل بها فكان يشفق إليها ثم عاد إليها فقال له كان شوقي إلى مصر يزوري فقلت إليها وعادت مصر لي دارا
- (يوسف سر كس : مسهم للطبوعات العربية والعربية المجلد الثاني ص ١٥٦١ - ١٩٣١ م]
- (٤٠) أبو إسحاق المصري القمي . زهر الآداب ولز الآداب . ضبط وشرح د زكي مبارك ج ٣ ص ١١٢ القاهرة ١٩٦٥ م .
- (٤١) السيد أحمد الماسي : جواهر الأدب . ج ٢ ص ٣٣٧ القاهرة ١٩٦٩ م
- (٤٢) أبو منصور النحلي : بيعة الشعر ج ٤ ص ١٣٧ . تحقيق وشرح محمد عوي الفين عبد الحميد ١٣٧٧ هـ
- (٤٣) جهر الأدب للماسي ج ٢ ص ٣٥٧
- (٤٤) للكتور محمد نور الدين عبد النعم كتاب عنوانه «دراسات في الشعر الفارسي من القرن الماس» ، نقل الفصل الرابع منه ما يؤد في رسالته المقدمة لبل درجة الماجستير عن «منوچهری» وديوانه . والكتاب طبع دار الثقافة ١٩٧٣ م .

محمد

البوقاريّة

في الرواية المصرية والتركية

دراسة مقارنة

محمد هريدي

نبأ جوستاف لوبير (١٨٢١ - ١٨٨٠ م) مكان الريادة بين كتاب الرواية الواقعية في الأدب الفرنسي . ولم يحظ أي من أعماله الروائية بما حظيت به رواية «مدم بوقاري (١٨٥٧ م) من اهتمام . ولا سيما أنها أثارت ردود فعل متباينة عند ظهورها ، فقد هاجمها آتدائك بعض النقاد ، بل المرأى العام كله، الأمر الذي أدى إلى تقديم مؤلفها وياشرها إلى المحاكمة بسبب بعض الفقرات في الرواية، وبسبب استهزاء البظلة وعدم مراعاتها للتقاليد والأعراف

وبرغم ذلك بلغ الكتاب من النجاح حداً أطلق معه اسم «بوقاري» على مذهب فلسفي خاص هو «البوقارية» ، وقوامه الفساد التصوري الذي يؤدي إلى الاختلال بين الإمكانيات والشهوات التي يسببها الزهو الميقل^(١) .

ومن ثم كان لزوماً علينا أن نبحث عن سبب آخر حداً بكتاب الشرق الإسلامي أن يتحورا من الأدب العربي هذه الشخصية «شادة غير المألوفة ويشاكتوها في رواياتهم

ولا شك أن الصراع الحضاري بين الشرق والغرب في تصور الحديثة . قد بدأ منذ أول احتكاك بين العالمين . وقد تمثل هذا الصراع بين من هو متقبل على الحضارة الغربية ومعرض عنها ، ولكن حدث أن احتدم هذا الصراع في أوائل القرن العشرين، ولا سيما بعد أن أدرك بعض أئمة الفكر ريف هذه الحضارة وتكرها لمدتها .

وعبرت القاهرة وإستنبول ، لموقعها الحماقي والثقافي ، بشدة هذا الصراع ، فأبنا بغرب قدرى (١٨٨٩ - ١٩٧٣) ، وهو رائد من رواد القومية في الرواية التركية ، يعلن اعتقاده بأن «هذه

ولعل هذا النجاح الذي أصابته الرواية أغرى كتاب الرواية في الآداب الشرقية بمحاكاة طوبير، والسير على نهجه في تصوير شخصية البصة، وبخاصة المذهب «البوقاري» منها ، كما اصططلحت عليه مدام لاهازيذا . ولا عرو أن تتأثر الرواية العربية والرواية التركية في أول عهدهما ، أي أوائل هذا القرن ، بالرواية الفرنسية ، ولكن النجاح وحده غير كاف دافعا للاقتباس ، وخصوصا إذا وضعنا في الحسبان ما يمكن أن يقابل مثل هذه البوقارية من اعتراض في المجتمعات الشرقية في أوائل القرن . ويبدو أن محمد حسين هيكل صاحب رواية «هكذا خلقت» - وهي النموذج الذي احترماه من الرواية المصرية - كان يتوقع مثل هذا الاعتراض، فصنّ روائته مقدمة ينتمس بعض المدر لتصور ما في البظلة من «شدود غير مأنوف»^(٢)

بالمعاطفة ، ومن ثم رادت العجوة بين الواقع المعيش وما في دهبها من خيالات . ونتيجة لذلك ألقت بنفسها وراء نزواتها المحرمة ، وانتهى الأمر بها إلى الانتحار بعد أن استهلكتها هذه النزوات واستنفذت ثروة روحها .

وموضوع الرواية العربية لا يختلف عن ذلك كثيراً ، فالطلة قد حرمت حنان الأم بعد فقدانها ، وحنان الأب برواجه من أخرى ، فتوالت على للطبوعات العربية من روايات ومحلات ، وعلى نعم للموسيقى والعزف على البيانو، ولم تجد أمامها سوى الزواج مهرباً من محبتها ، فتزوجت بطبيب يحمل صفات شارل المرسى نفسها ، حيث دعت الزوجة إلى العمل بالحقل الدبلوماسي كما تحقق لنفسها الرغبة في الأسفار والرحلات ، وتعيش حياة اجتماعية مفعورة من القيود التي كان المجتمع الشرق يرضها على المرأة آنذاك . ويدهمها الغرور يجالها إلى محاولة السيطرة على كل من تقع حبه عيناها من الرجال ، وتدفعها العيرة أيضا إلى الإيفاع بأحد أصدقائه زوجها ، حين تعلم أنه يوى الزواج من صديقها، فتحتلق قصة لتتصل عن زوجها وتتزوج بالصديق . ولكنها لا تجد ما كانت تتشده من سعادة ، سواء مع زوجها الأول أو زوجها الثاني ، فتسبب إلى رشدتها وتلجأ إلى الدين والإيمان، طالبة من الله المحبرة .

ولا تختلف البطلة في الرواية الزكية عن مثيلتها المصرية . إذ عاشت تلهث وراء خيالات استلهمتها من الروايات الفرنسية ، تنمض شخصياتها، وتقلد ما تجده في مجلات الأزياء الغربية . لقد أولدت أن تعيش حياة غريبة بكل ما تحمل الكلمة من تحرر من التقاليد الشرقية ، ولهو ، ونزهات مع العشاق ، ومحالسة الأجانب في القنادق الكبرى . باتت تعلم بالحروب إلى باريس ، وحقت هذه الحلم، ولكنها لم تحقق ما كانت تحري وراءه من سعادة ، فعادت إلى الصياح ومشاركة أزياء الحرب لياليهم الحمراء . والصياح ها قربن الموت

وهكذا نجد الشخصيات الثلاث وقد التقت في تطورها مع الحدث الرئيسي عند ثلاثة مواضع هي :

- ١ - المحتوى النفسي .
- ٢ - الفجوة بين الخيال والواقع .
- ٣ - الاندفاع وراء النزوات

المحتوى النفسي :

لا شك أن إيما بنشأتها في الدير قد حرمت من أسباب الحدس الأسرى ، وكانت القصة في تعاليم الدير تزيد من هذا الحرمان ، فضلا عن أن الفتاة كانت ذات حساسية مفرطة . الأمر الذي دفع بها إلى الروايات العاطفية التي كان أترابها يقرأها خلسة . تلك الروايات التي كانت تنزع بمرورات العشاق ودموعهم وقلايب ، والفرق بين إيما وغيرها من فتيات الدير أنها كانت أشد مهين تأثر . فقد كانت تحس برجة كلما قلبت أوراق الكتاب لتكشف حبة من صورة فيه . ولذلك عاشت في خيالات لا مبرئية ، فتصمى بر

الخصارة ليست سوى ثمرة حروب ودماء وليست من ثمار مصر البهية^(٣) ، خصوصا بعد أن رأى هذه الخصارة بوجهها السافر حينا دوت مدافعها على مشارف مدينة استانبول في الحرب العالمية الأولى . وهذا ما دفع بالكاتب إلى تصوير شخصية تمثل الخلق والضياع ، إذ حاولت المرأة الشرقية تقليد ما تسرب إليها من سلوك وعادات وتقاليد غربية . وهنا وجد الكاتب بغيته في البوقارية التي حلقها للرب في روايته سالفة الذكر ، فجعل بطلة رواية (قوياني قوياني) (قصر للإبحار) (الطبعة الأولى ١٩٢٢) توأما لإيما بوقاري .

وكانت يعقوب قدرى . الذي ألقن الفرنسية وقرأ عنها ، لا يكر تأثره برواد الواقعية والطبيعية الفرنسيين^(٤) . ويبدو واضحا أن صورة إيما بوقاري كانت ماثلة أمامه وهو يكتب هذه الرواية ، بل إن أحد أشخاصها يرى البهية مريحا من ديدمونة وجوليت وندام بوقاري^(٥) .

وإذا انتقلنا إلى القاهرة نجد الدكتور محمد حسن هيكل يث الوطنية والروح المصرية الخالصة في كتاباته ، بعد أن عاد من باريس عام ١٩١٢، ويبدو في أكثر من مناسبة إلى القومية المصرية وإلى ضرورة بعثها وانسك بها^(٦) . ويحده يحدو - في مقدمة روايته (هكذا خلقت) ، وهي موضوع المقارنة - من معبة أسباق المرأة الشرقية وراء الأفكار الغربية ، والمجتمع المصري على مشارف طور جديده ، يقول :

والواقع أن ما صورته هذه القصة لا يزيد على أنه أثر من آثار التطور الاجتماعي الذي شهدته مصر ولا تزال تشهد ~~وإذا كان في~~ البهلة شذوذ غير مألوف فهو يصور واقعا إن قل أن مجتمع كله في نفس واحدة من الزمن ، فهو يرسم لأريب صورة من صور تطورها المتصل في هذا الدور الحاضر من أدوار المجتمع المصري . وبعض البلاد الشرقية معرضة لأن تمر بهذا الدور مثلاً .. ومن الخير تصوير أساليب المختلفة من أطوارنا في هذا الوطن ، إذا أردنا أن نوجه التطور الحاضر لعائدة المجتمع^(٧) .

وهكذا نجد أن أهداف الاجتماعي مشترك بين الكاتبين المصري والتركى . وقد تمثل الهدف في تنوير المرأة المسك بما يتطرها من صياح وتفرق ، بواسطة مهم الحرية الاجتماعية التي كانت نادى بها ، وى دعوتها للنسك بأهداب الدين . والتقاليد والأعراف الشرقية . لا غرو بعد ذلك أن يشترك الكاتبان في مصدر الاقتباس ، وقد مل كلاهما من منافع الأدب الفرنسي وتأثر بواقعه .

الموضوع :

وموضوع الرواية الفرنسية - يا ببحار - يمثل في شابة حسنة بنشأت في أحضان أحد الأديرة بعيداً من دفة الأسرة وحنانها ، فأعرت نفسها في قراءة الروايات العاطفية ، وتجمس في خيالها ما كانت تطالع من أفكار ومشاعر في هذه القراءات حتى باتت متبرمة بالواقع ، تجرى لاهثة وراء خيالات محمومة . وحطمت بأن الزواج سبب حققها ما كانت تعيش في خيالها ، ولكن القدر دفع بها إلى زوج هادئ الطبع ، مرن الشعور، فلم تجد عتده ما يوارى إحساسها المتدفق

عها . وكما كانت تريد لحياتها أن تكون شيئاً كثيراً احتدرت هياتها ، فاحتدرت .

ويذكر التبرم بالحياة البطلة المصرية إلى مريد من الأسراف : من سمر إلى أوروبا إلى ولائم وحلى وثياب ، مما جعل زوجها ينجأ إلى الاستدانة . وتحاول الكتابة فتستعصى عليها ، وتذهب إلى الأقصر للاستجمام حيث تملس هوايتها في احتداد الرحان إليها . ولكن كل ذلك لا يقص على ما في نفسها من إحساس بعدم الرضاء عن نفسها وحياتها ، بل أصبحت تحقد على كل امرأة تظنها راضية أو سعيدة ، ولذلك جن جنونها عندما علمت بأن صديق زوجها ، الذي كانت تعتقد أنه أحد أسراها ، بنوى الزواج ، صمت لإفساد هذا الزواج ، بدافع العيرة ليس إلا ، فهي تقول : « لم يكن داعي إلى هذا التفكير بحق إياه بقدر ما كان الدافع إليه غيرة ونمورى من أن تأخذ امرأة من رجلا ملكه يدي وأصبح طوع عيبى »^(١٨) . وقد أسست هذه الرغبة كل شيء ، زوجها وأولادها وحديث الناس ، ولم تبدأ حتى اختلفت مايسئ إلى سمعة هذه المرأة وسمعة زوجها الذى خلقت منه بناء على رغبته ، لتزوج من هذا الصديق . ولكنها لم تبدأ بهذا الزواج ، ولم تبدأ لها نفس ، فلهجات إلى الإيمان عليها نجد مخرج . وذهبت إلى الحج تطلب من الله للمعرة ، بل فكرت في المحاورة بهدية إيماناً في التوبة . وفي هذا اختلاف عما أسس به طوبى حياة بطلة ، وربما اقتضت طبيعة المجتمع الإسلامى من هيكلا أن يجعل من الدين حلا لأزمة بطلة .

اختارت سبيحة من بين أصدقائها فائق ذلك لتقم معه ، وكانت تنشأ من علاقة عاطفية . ورغم نزواتها الطفولية التي كانت تحتد ساعات ، لم تشعر معه بما كانت تبغى من ارتواء عاطفى ، بل على العكس لم تشعر إلا بجزء من الفشل والألم ، فقد كان شعورها إزاء هذا الذى اختارته أمراً عادياً ، فهو معشوق النساء . ولذلك لم يلب رغبته في الهروب إلى أوروبا . وكانت من جانبها تحاول أن تدفعه إلى حيا « وتخلق وقائع حياة تارة ، وتجاهله لعدة أيام تارة أخرى » ، ولكنه لم يأبه لها بل كان يلاطمها كطفلة ، فتدور مرة أخرى في دائرة من القلق والحسرة والتشاؤم . وكان أبلغ تعب لحالتها جنونها إلى الفسقية في حديقة القصر ، محدة في أوراق الحريف قائلة : « كم من السنوات مضت وأنا وراء هذه الأسوار على حافة الفسقية أتطلع إلى المياه . هذه هي السنة العشرون ، الحريف العشرون ، سيكون النبول نهاية مثل هذه الحديقة ، فكل شئ نهيبه »^(١٩) .

ولم يمد أمام سبيحة إلا البحث عن السعادة في أوروبا ، فهرت مع أحد الصباط الأجانب الذين تعرفت إليهم في صدق من صدق حتى (بك أوعلو) باستبول ، ولكنها عادت تحمل حافية سفرها ، عادت أكثر شحوباً وذبولاً وأكثر مشاءً تشارك لهاها في سهراته مع دحط من أثرياء الحرب

الشخصيات الثانوية :

ولم يكن التشابه بين الروايات الثلاث في شخصية البطلة صعب ، بل تلتق عند بعض الشخصيات الثانوية التي تترجمها

وعلى الرغم من أن الزوج كان يلبي كل رغباتها ، وتحقيق لها ما كانت تنشأه من حياة متطلقة متحررة عما فيها من رحلات خارج البلاد ، ومحاسن لمزج ورفص على الطراز الأوربي ، وثياب فاحشة وهدايا ثمينة ، لم تشعر بما كانت تحلم به من سعادة ، فهي جد باحثة عن عاطفة قوية غير تلك التي يشملها بها زوجها .

وفي الرواية التركية نجد سبيحة لم تأل جهداً في سبيل تحقيق ما تحلم به من حياة غريبة متحررة من كل القيود . وفكرت في الزواج من لرى يشترى لها الثياب الأوربية ، ويتفق على رحلاتها إلى باريس . ولكن كبرياءها يحول دون الإفصاح عن هذه الرغبة معها فضلاً عن أنها كانت ترى في الزواج قيدا ، وهي تهرب من القيود ، مجمعت حولها رهطاً من الأصدقاء الأجانب هم في الأصل أصدقاء مدام كرويسكى مريتها . وكانت نظم لهم حفلات الشاي في يوم من أيام الأسبوع ، وترتدى الثياب الأوربية ساهرة الوجه ، مما يثير استنكار جدها وثبرمه ، ولكنه لم يكن يستطيع الوقوف أمام نزواتها ، بل كانت تصفه بأنه عمل ، قائلة « أنت عمل مثل الحياة » . ورغم هذه الحياة الصاخبة كانت تشعر بالوحدة حتى بين أصدقائها ، فأصواتهم من حولها وصحكاتهم وكلماتهم ، هي دائما الأصوات نفسها وعلى الدرجة نفسها من الرتبة « ... » إنها تتعطل إلى أبداً لا تعرفها ، إلى أشياء لم ترها ، إلى أشخاص لم تعرفهم ، ولأن اختلعت سبيحة عن إيما في الوسيلة التي توسلتها لتحقيق ما كانت تنشأه من سعادة ، فقد اتمقت معها في الفشل في الوصول إلى لاستقرار النفس ، مما دفعها إلى البحث عن علاقة عاطفية ليست ككل العواطف ، بل عاطفة جامحة ، تأخذها وتتردها وتغذف بها في حبث لا يصل إليها أحد . إنها في حاجة إلى أحداث صعبة محسنة »^(٢٠)

وعلى هذا التبع تطور الشخصيات الثلاث في تلك المرحلة من تطور حياتهن ، بين أن ما توسلن به لتغيير الواقع أملاً في تحقيق لأحلام كان سبباً في إحداث المزيد من الحوة بين الواقع والخيال .

الانطلاق وراء الروايات

تطور صبيح إيما بحباها بروجية ، ليشمل الحياة في الريف باسمه ، خاصة بعد أن دُعيت إلى حفل راقص ، رأت فيه النساء الداريميات ، وهي يست بأقل من جمالها أو حادية ، هانت تحلم بالانتقال إلى باريس ، ولكن بدون شارل ، ولجأت إلى القراءة عليها نجد منصب . وكانت تلقى بالكتاب تلو الآخر دون أن تتم قراءته . واشترت خريطة لباريس ، وراحت تقوم بترهات وهمية مشيرة بأصابعها إلى الشوارع والمطعمات . وأخيراً وجدت في رودلف النقيب من زوجها ، وتوهمت فيه صالتها المشدودة . ولكن علاقتها هذه التي يحرمها المجتمع والأعراف لم تكن تريدها إلا جوعاً ، فأصاحت تطلب منه المزيد ، وتطلب من الحياة المزيد . فأدست الحملات الراقصة ، وبانت ترتدى أحمر الثياب ، ويمنح بلا حساب ، حتى تراكت الديون عليها ، وهرت كل شئ حتى البيت ، واتفتت مع عشيقها على الهروب إلى باريس . ولكنه نحل

لخدمة البطنة وتأتى شخصية الزوج في رواية «مدام بوقارى»
«هكذا خلقت» في مقدمة هذه الشخصيات ، فهو طيب في كل
من الروايتين ، ولا تدرى هل كان إسناد هيكل هذه للمهنة إلى الزوج
نسبة الاقتباس ، أو مرضته القيود الاجتماعية ، التي كانت تجعل
الطيب من بين الزائرين خير المخطور دخولهم دائرة الحرم أو
الحرمك ؟^(١)

ولكن الصفات التي ألبسها هيكل على الزوج ، ترجع أحيان
الاقتباس ، فهو يشبه شارل في طيبته وارتزانه في عواطفه ، وفي نهائيه
في حب زوجته ، برعم عدم تقديرها لهذا الحب والتعالي . وربما كان
جد سبيحة في الرواية التركية يتميز بالصفات بعضها . ويحمل الشعور
بفسه تجاه حبيبته ، ويجدر بنا أن نشير إلى اتفاق الكتاب الثلاثة في
توظيف هذه الشخصيات ، لدفع البطلات إلى مزيد من التبرم
بالحياة ، نتيجة حدوثهم . وتماهين في استنثارهم نتيجة ضعفهم
أمامهم .

والشخصية الثانية التي تسترعى الانتباه في الروايات الثلاثة هي
شخصية عاشق لندله ، الممرط الحساسة إلى حد الرومانسية ، وقد
تمثنت هذه الشخصية في «ليون» في «مدام بوقارى» ، وهو شاب
يقين بهوى الأدب والشعر ، ويمثله «حق جليس» في «تقصير
للإيجار» ، والرجلان الأتصري والألماني في رواية «هكذا خلقت» ،
وكل عشيق من هؤلاء العشاق كان يريد من إحساس البطلة بجأها .
كما كان يحرص «بطلات»هم بوضع لما يزع الماطقة التي كس
بشدتها ومنع الرجال الذين يعصدهم

التصوير

استعان يعقوب قندرى في تصوير شخصية البطنة ببعض الصور
التي رسمها قلوبير لبطنته ، ويكتفى هنا بالإشارة إلى بعض هذه
الأمجاد : -

«تتلون عيناها في اليوم ، تبعا لاختلاف قوة الضوء»^(٢) . نجد
العبارة عنها تقريبا عند قلوبير حينما يصف إيمما بقوله :

«عيناها سوداوان في الظلام ، ودرقاوان في وصيح النهار» ويتحول
هذا الحال للعين عند هيكل إلى «قوة التعبير التي تبعث من هذه
النظرات»

ويتفق الكتاب الثلاثة في وصف البطنة بدبدول والشعوب
وقدان الشبه في أزمت الصيق والمثل ، ويتفقون في «مرحلة بي
تلمب فيها الطلات علاجا واستجاما ، و«تعبيرا للحزن» . ويلتقون
أيضا في التعبير عن ضيق البطلات ومملهن بالسجود إلى القراء . ثم
إلقاء الكتب دون قراءتها .

وتخلص من هذه الدراسة إلى أن الرواية المصرية والرواية
التركية ، في خصم لخصائصها أثر الرواية العربية ، اقتبسنا شخصية
«مدام بوقارى» . ولم يكن الإعجاب بهذه الشخصية هو الدافع إلى
الاقتباس ، بل كان الهجوم على التأثير الخاطئ بالتيارات الوافدة من
العرب .

هوامش

- (١) لا غاراند ، ترجمة ژان كاسم ، قلوبير مقدمه . للتشواحات العربية وروايت بدون تاريخ
- (٢) محمد حيدر هيكل ، هكذا خلقت . مقدمه عند اليوم . مهولة التاريخ
- (٣) انظر للكتاب : سيرة الأجيال بين الرواية المصرية والتركية . مجلة قصوى ١٩٨٢
- (٤) Cevdet Kudret, Türk Edebiyatında Hikaye ve Roman. Ankara, 1970, s. 116.
- (٥) Yakup Kadri Kırıkkaleli, İstanbul
- (٦) محمد يعقوب قندرى - دكتور . دراسات في ثقافة العربية الحديثة . الإسكندرية . ١٩٧٣ ص ١١٧
- (٧) محمد خلعت . مقدمه

- (٨) جوستاف قلوبير ، ترجمة محمد حيدر ، ص ٣١
- (٩) هكذا خلقت . ص ١٩
- (١٠) نفس الرواية ص ٣٧ - ٣٨
- (١١) يعقوب قندرى ، قلوبير قندرى . ص ١٦
- (١٢) مدام بوقارى ص ٣٣
- (١٣) الرواية عنها ص ٣٥
- (١٤) هكذا خلقت ص ١٢٢
- (١٥) هكذا خلقت ص ١٥٦
- (١٦) قلوبير قلوبير . ص ١٦
- (١٧) الرواية عنها ص ٧٦
- (١٨) هكذا خلقت . ص ١١٠
- (١٩) قلوبير قلوبير . ص ١٠١
- (٢٠) الرواية عنها ص ١

مجنون ليلى

بيت الأدب العربي والأدب الفارسي

محمد غنيمي هلال

مقدمة :

محمد غنيمي هلال رائد دراسات الأدب المقارن

يربط اسم الدكتور محمد غنيمي هلال بأول كتابات جامعة صغرت باللغة العربية - في مصر والعالم العربي - حول الأدب المقارن .
تعريف وتقديم وإرساء لمواعد الدراسة وأسس البحث ومحالاته . كما سجل منه رتقاً للدراسات الأدبية المقارنة

ولقد ارتفع صوته بالدعوة إلى الاهتمام بالأدب المقارن في جامعاتنا منذ اليوم الأول لعودته من بعثته العلمية إلى فرنسا بعد حصوله على
دكتوراه الدولة من السوربون عام 1952 حول موضوعين من موضوعات الأدب المقارن أولها تأثير النثر العربي في النثر الفارسي خلال
القرنين الخامس والسادس المطهرين وثانيها عن الفلسفة المصرية هيجانها في الأدب الفرنسي والإنجليزي خلال القرنين الثامن عشر
والعشرين . وكان يرى أن الدراسات المقارنة من نوع الدراسات اللسانية التي من شأنها أن تزدهر في عصر النهضة وبفترة الوعي القومي
والإنساني⁽¹⁾ وقد ظهرت في صورتها الحالية حين نهض الأدب اللاتيني على أثر اتصاله بالأدب اليوناني في القديم . وبلورت بدورها الأولى
في عصر النهضة الأوروبية . فتمت في نظرية جديدة احتلت عنها كتاب عصر النهضة . نظرية المحاكاة . والفكر بالترجمة الإنسانية لذلك
العصر ثم أصبحت في العصر الحديث علماً أصيلاً ذا فروع كثيرة في جامعات العالم نتيجة لتأصل الترجمة الإنسانية في هذا العصر

ولا شك أن حمياً الاهتمام بكل ما هو قومي - في السوات الأولى من الخمسينيات وما تلاها في مصر والعالم العربي - كانت أحد
حوافزهم وراء دعوة الدكتور غنيمي هلال من أجل العناية بهذه الدراسات في جامعاتنا واختارها ماخذ أحد . خاصة وهو العائد من غرب
حيث كان الاهتمام يلعب المصلا في مرحلة التعليم الثانوي الأسس العامة لعلم الأدب المقارن . وهو برحم هذه الفقرة من ديباجة التعليم
الثانوي بفرنسا لعام 1925 والذي يهنا حتى أن يعرف التلميذ شيئاً من علم الأدب المقارن . وهو علم يختص بالتعليم العالي - فما بعد -
بإكمال الدراسة فيه . ولكن لم يعد من الممكن أن يجهل عقل متفتح مسج هذا العلم وعابته

من هنا كانت جهود الدكتور محمد غنيمي خلال السنين بعدما يكتبه الأول من الأدب المقارن ، فالرومانتيكية ، فالحياة العاطفية بين
 العمودية والصوفية ، فانتقد الأدب الحديث ، فالتحديج الإنسانية في الدراسات الأدبية المقارنة ، فنور الأدب المقارن في توجيه دراسات
 الأدب العربي المعاصر ، فالتجارب الأدبية ، واستيعاب كتاباته في النقد التطبيقي والمقارن ، وقضايا معاصرة في الأدب والنقد ، لقد كانت هذه
 المؤلفات العلمية الأكاديمية جهدا واحدا متصلا من أجل التعرّف بالدراسات الأدبية المقارنة ، والإسهام فيها ، وتوضيح رسالتنا الخطيرة
 الشأن فيها نحن القومي الوطني والعربي والإنساني ، والجمعاً نصب عيبه ما يمكن أن يزودنا به الأدب المقارن من تعددية شخصياتنا
 القومية ونسب وأصناف الأصالة في استعادتنا وتوجيهها لوجعنا وشيخنا ، بقيادة حركات التجديد فيها على صيغ جديدة منبر ، وإبراز معومات
 قومية في المنابر ، وتوضيح مدى اعتماد جهودنا الفكرية والفكرية في التراث الأدبي العالمي

بل حسب ذلك كله ، نلحظ للأدب المقارن - في إطار دعوتنا وأبعاد دورنا - رسالة إنسانية أخرى هي الكشف عن أصالة الروح
 القومية في صلبها بالروح الإنسانية العلمية في ماضيها وحاضرها ، ومن هنا كانت جهودنا الدالة - في مجال الدراسات المقارنة - حول
 موضوعات ليل والضمور في الأدب العربي والفارسي ، وكلاهما في الأدب الفرنسي والإنجليزية والعربية ، وهباتنا في الأدب الفرنسي
 والإنجليزي ، ودون جوان في الأدب الأوروبية ، وشهرواد في الأدب الأوروبية والأدب العربي ، ويوسف وزليخا في الأدب العربي
 ومعارف أخرى في الأدب الأسباني واللغات الأوروبية ، بل آخر تلك المادج من الدراسة المقارنة التي نورد بعضها كما مسئلة هي بمطابقة
 النيات الأولى التي يضعها أول باحث ونالده عرب في مجال الدراسات المقارنة ، محاولاً من خلالها الكشف عن ناحية مهمة من نواحي النشاط
 العقلي للإنسان الحديث وكيف يعكس ذات نفسه في مرآة شخصيات القدامى من التاريخ ، نرى مرآة شخصيات مسطوية (بعد أن يسبح
 عليه من نفسه ، ويتبع فيه من روحه ، ويخرجهم بذلك إلى نورنا، فهو في الواقع بحيم ولكننا نجما بهم)

وبسارع الدكتور غنيمي خلال بل عتيد تعريف الأدب المقارن مؤكداً أن تسميته بالأدب المقارن فيها إختياراً ، إذ كان الأولى أن
 يسمى التاريخ المقارن للأدب أو تاريخ الأدب المقارن ، ولكننا اخترنا باسم الأدب المقارن وهي تسمية بالصلة في مدلولها ، ولكن إيجازها
 سهل تناولها فثبتت على كل تسمية أخرى

كما يسارع إلى إخراج ما فهمه فيه خطأ بعض من تصدّوا لهذا النوع من الدراسة ، وليس من الأدب المقارن - في رأينا بعدد من
 موازات بين كتاب من أدب مختلف لم يتم بينهم صلات تاريخية حتى يبرز أحدنا في الآخر أو يتأثر به نوعاً من التأثير ، كما مراد بين متون
 وإلى الغلاء المعرفي ، ولا ما يساق من موازات في داخل للأدب القومي الواحد - سواء أكانت هناك صلات تاريخية بين النصوص المقارن
 أم لا ، كالقراءة بين أبي تمام والبحتري ، أو بين حافظ وشوقي في الأدب العربي ، أو بين راسي وفوتير في الأدب الفرنسي ، لأن مثل هذه
 المقارنات على أهميتها ولهمها التاريخية أحياناً ، لا تعدى نطاق الأدب الواحد - في حين أن ميدان الأدب المقارن دولي يربط أدبيات مختلفات أو
 أكثر

وبالمقابل يؤكد الدكتور غنيمي خلال - من خلال كتاباته - أن الأدب المقارن لا يعني بدراسة ما هو فردي في الإنتاج الأدبي
 حسب ، بل يعني كذلك بدراسة الأفكار الأدبية ، وبالغالب العلمية التي هي من وسائل العرض الفنية ، والتجارب الفكرية ، والاجتماعية
 الأدبية والقضايا الإنسانية في العلم

وقد اقتضاه المنهج المقارن في دراسته لموضوع ليل والضمور في الأدب العربي والفارسي - على سبيل المثال - أن يتبع مثله في اللغة
 العربية ، ويأخذ أحسن^١ الأدبي الذي تفرج عنه أقطار الضمور ومضى ما بقيه إنباده من حظ لدى شعراء العربية^٢ ، ثم التعرّف لشرح
 المعاني الشعرية والأدبية التي أدت إلى انتقال الموضوع من الأدب العربي إلى الأدب الفارسي ، وتوضيح أثره في الكتاب الذين عاينوه في
 هذا الأدب ، وعرض الخصائص التي انفرد بها الموضوع تبعاً للعوامل الخاصة التي صيغ لها ، وبمكر رد مختلف المسائل التي يطرحها الباحث
 في هذا الموضوع إلى نصير - أقطار الضمور ونشأته ، وكيف أصبحت في الأدب الفارسي محلاً لشعراء والمفكرين ، بعد أن كانت في الأدب
 العربي مثار خلاف بين الرواة والمؤرخين ، ثم أحسن الأدبي الذي تفرجت عنه أقطار الضمور ، في الأدب العربي كان ذلك أحسن القول
 المعرفي الذي انفرجت عنه عاطفة الحب المعرفي ، على حين كان ذلك أحسن في الأدب الفارسي هو الحب المعرفي ، وإذا لم يكن لباحث
 في الدراسات المقارنة أن يقف عند عرض أخبار الضمور ونشأته لتركبه وجوده تاريخياً أو التشكيك فيه ، جمع ما لهذا النقد من قيمة تاريخية
 لا يمكن إغفالها ، لا يصح أن يكون غاية في ذاته ، ومواءم وجد الضمور تاريخياً أو لم يوجد ، فإن ذلك لا يخلص من قيمة الأبحاث والأشعار
 لسوية إليه ، خاصة أنها قد فترت في آداب شرقية أخرى من بينها الأدب الفارسي ، موضوع دراسته

وحين انتقلت أخبار الضمور إلى الأدب الفارسي - أصبح قيس مثال لطلب الضمور في قصص أنبياء فارس ، والخرمات أخباره بأخون
 الذي هو أعلى درجه يصل إليها الضمور - باعتبار أن جنون المصوفة هو جنون الطفلة المجرى الطامع في الحب الحقيق أو عشق الجمال الحقيقي
 الذي هو صفة أربية لله تعالى ، كما جعل الدارس لموضوع الضمور في الأدب الفارسي يقف على خصائص يتفرد بها في ذلك الأدب
 وعندما يهرب الدكتور غنيمي خلال من دراسة موضوع كليوباترا من خلال منهجه في الدراسة الأدبية المقارنة ، مجده وإعجابا تمام

الوعي بالشخصية التاريخية حتى تدخل نطاق تناول الأدق : تصبح قالب أفكار عامة اتجاهية وفلسفية . وتكتسب طابعا مسطوريا . لتصبح للتعبير عن طسفات مختلفة . وتكون مغلقة قناعات عقلية وفكرية^(١٠) . فليس عابثا ان شخصية كليوباترا قد لقيت حظا فريدا في الأدب . هم بها الكتاب والشعراء منذ أقدم العصور ويطفوا بها مادة خصبة لأفكارهم وخيالهم ، فقد عاشت في فترة تاريخية خطيرة وكان صراعها مع أكتافيوس - معاوية مع أنطونيوس - نموذجاً قصراع حاسم . فكلما انقضى لواء العالم فهو في الواقع صراع بين الشرق والغرب . ولعب كليوباترا دورا كبيرا في هذا الصراع بحالها الذي توقع في حياها القائد الروماني . لكن هذا الحب محض في شخصية كليوباترا عن نتائج وطية وعالية خطيرة لما هي الشخصية - كعائيتها العاطفية وأجسادها التاريخية - للدخول في مجال الأدب . فأصبحت كليوباترا رمزا للقوة وسحر الإغراء والاندفاع والإغراق في اللذات والكبرياء وحس السيطرة والاعتماد بالنفس وبراعة الخيلة

ويشير الدكتور عيسى هلال إلى ان أول مسرحية فرنسية في عصر النهضة كان موضوعها كليوباترا . ألفها الشاعر سول (١٥٣٢ - ١٥٧٣) . وعنوانها : كليوباترا الأسيرة - بعدة ألف الإنجليزية صمويل دانييل مسرحيته كليوباترا (١٥٩٤) وأصبحت شخصية كليوباترا علية في مجال الأدب بعد ان تناولها شكسبير في مسرحه - أنطونيو وكليوباترا - ومن أشهر من تناولوها بعد ذلك في الأدب الإنجليزي جون دريدن في مأساته كل شيء في سبيل الحب أو العالم المفقود - ثم برناردشو في ملهاته في مصر وكليوباترا - والذي تناول حبها في صخرها ليوليوس قيصر . وهو الحب الذي انتصرت به على أنفها - بمناصرة يوليوس قيصر لها - فاستوت ملكة على عرش مصر

ولا بدوت الدكتور عيسى هلال أن يشير إلى أشهر المسرحيات الفرنسية التي تناولت موضوع كليوباترا . ومن بينها مسرحية موت كليوباترا التي كتبها لا شابل (١٦٨٠) ثم مسرحية كليوباترا التي ألفها مار مونت (١٧٥٠) . ومسرحية لالكة كليا ألكسندر سوميه مثلت على مسرح الأوديون عام (١٨٢٤) . ثم مسرحية كليوباترا للسيدة جيورج دان - وهو بلاسط أن أكثر من تناولوا هذه الشخصية في تلك الآداب كانوا يرون في كليوباترا صورة للعقيلة الشرقية . في ملها إلى لالة العيش ومناحه . والانتصار باختباها لا بأعهد . وسلوكه سبيل المكر واخيلة . وأهم كانوا يهاجمون فيها مصر القديمة والشرق معا . حتى جاء شوقي - شاعر العصر الحديث - فأراد أن يرد عليهم بالنداء عن كليوباترا في مسرحيته (مصر كليوباترا) - لا بوصفها ملكة في بوصفها مصرية شرقية . فخلص لوطها . وتزوره على حبيبها . وكما دعوت لحد مصر وثاني أن تمام الليل وهو موكب اسمه عيسى هلال موكب التائر المعكوس^(١١) . الذي يحاول من خلاله الأدب أن يفرار من دب آخر في أدب أمة أخرى^(١٢)

ولم تكن الدعوة التي أطلقها الدكتور محمد عيسى هلال في مسيل المحسبات (١٩٥٣) في الطبعة الأولى من كتابه الرائد (الأدب المقارن) بعبارة هي دعوة إلى بناء النقد على أساس علمي موضوعي لا يفتقر على دقة الناقد ويتحكم في أصالة . ويكنه يدعم هذه القاب وهذه الأصالة في الأدب . حتى يتم القضاء على الأدباء في هذين المجالين -^(١٣) مجال إنتاج الأدب ونقده . وحتى يتسع المجال للدعاة المزمين بالأدب ورسائعه . وبأنما يجب أن نعيش مبهودنا المصادقة الحادة لوطنا وللإنسانية بما يتطلب أن نحيا بمفكر وأدب في العصر الحديث غير متخلص عنه ولا وثيق . فكما ان الأدب هو التعبير الحر عن وعي الأمة في آمالها الكبيرة ومثلها . من وراء التصوير الصادق لواقعها . فما يشع عنه من إمكانات أو يوحى بها . فإن النقد هو وعي الأدب الصادق الرشيد لدى الكتاب والنقاد على السواء . ومن هنا أصبحت عايته الأولى في النقد وفي الدراسات المقارنة هي دعم الوعي النقدي بإقامته على أساس نظري وعلمي معا . من إيمان بأنه لا غنى عن الجانب النظري في النقد بعد أن أصبح علما من علوم الدراسات الأدبية . كما هو شأن اليوم بين أصحاب الآداب الكبرى العالمة فلا بد من ممارسة هذه العلم من علوم الدراسات الأدبية - بل جانب الإحاطة بنظرياته ومبادئه وتاريخها - من التدقيق والتميز والممارسة^(١٤) . والوقوف على وعيد رحب من التجارب الأدبية في مختلف الآداب . شأنه في ذلك شأن كل علم من العلوم ذات الجانب النظري والعمل معا . ولذا لا الأصل - بعد هذا الاطلاع وهذه الخبرة - أن يفرح بين الآراء والنظريات في محارسة للنقد . أو يهمل بعضها على بعض في وجهته الخاصة . أو يتجاوزها جميعا ليهلك جديدا . ولكنه لن يتكسر شيئا ذا قيمة . ولن يتم له ملكة النقد عالم يحط بتراث الآداب في هذا العلم . فليس من جديد جنة مطلقه في تاريخ الفكر الإنساني . ولا ابتكار دون الرجوع إلى التراث العلمي والفهمي في شيء من موارده . القديم به والحديث . ولذا بعد ذلك حرية المدغمه بالاطلاع والوعي الناضج . كى بين أصالة في الوحدة المتكاملة التي لا حدود فيها ولا تحكم^(١٥)

وأصبحت هذه المقولة التي نادى بها الدكتور عيسى هلال . وهي أنه (لا حديث جنة مطلقه دون رجوع إلى القديم في شيء من مصادره . مع نيل له ووقوف على حقيقته) . أصبحت شعارا يردد على المسد تلاميذه وأقلامهم . وهم يتابعون عبيد الأصل لترات ابتد المعنى القديم في ذاته وعلى أساس مصادره القديمة . ثم على أساس موارده من النقد الحديث في ضوء نظرياته ومبادئه وأسسها الفلسفية والفنية . ويلتكون من خلال هذه المناهج - جهودهم النظرية والتطبيقية - في نظريات النقد وموارده الطاعة لا تخلق العنان . ولكنها نتيج لمواجهه وعفوية حرة وصحة واستقامة لا تيسر بلوها . ولذا فإن يضيف إليها أو يتجاوزها إذا بدع حريفا . وأضاهه إلى التراث القومي أو العالمي . والنقاد المعبري كالأديب المصري . قد يضيف جديدا بما يدعو إليه من دعوة بوجه فيها الأدب وجهه جديدة ويشرح أوجهه الخاصة إلى الاتجاه الجديد شرحا فنيا وعلميا . يهيد فيه لما اطلع عليه من تراث الأدب وتراث النقد معا . فالأديب والنقاد كلاهما صادر عن

عقريته ، وكلاهما في منطقة قلبه تلك التي تحدث عنها لرجيل في الكوميديا الإلهية فالتفتي حين قال له : « لقد وصلت إلى مكان لا يستطيع بصاعقي أن تبيح معقله » ، وقد سررت بك إلى حدود على قواعد الفن والصنعة فمن الآن ليس لك من هادى سوى حاسنتك الفنية وما توسى به إليك من صفة ، لأنك تجاوزت حدود الطرق الوعرة ، طرق الصنعة والفن .

هكذا يتكامل موقف الدكتور غنيمي خلال من التمدد مع موقفه من الأدب المقارن والدراسة المقارنة ، ومولده من التراث العربى النقدى والبلاغى قديمه وحديثه . من خلال تلابه مع ديارات النقد العقلية النقدية والحسنة أو الخرافة عنها . تتكامل هذه المواقف لتشكّل جميعا ملامح هذه الشخصية الفريدة - على مستوى البحث العلمى الأكاديمى - في مجال الدراسات الأدبية المقارنة . في عصر والعالم العربى ولاشك أن كثيرا مما كان يتحصى له الدكتور غنيمي خلال ويدهو له في بيوة عالية . قد أصبح من صلبات اليوم . ولاشك أن ميدان الدراسات الأدبية المقارنة قد أصبح غنيا بالعديد من الاتجاهات والمدراس التي تخطت في الرؤية والمنظور احتمالات تناسبه مع فكر الدكتور غنيمي خلال الذي كان في حبه صبرا على المدرسة الفرنسية في فهم الأدب المقارن من خلال سيطرة مفهوم التاريخي . وفكرة التأثير والتأثر . كي هو الحال الآن في فكر المدرسة الأمريكية لكن الذي دعا إليه الدكتور غنيمي خلال لأول مرة منذ ثلاثين عاما على وجه التحديد . وتولف إسهامه وإضافته له منذ خمسة عشر عاما . عندما ينظر إليه في ضوء هزولته ووعاته وإطار عصره - على مستوى الجامعات المصرية وأحياء الأدبية والثقافية في المجتمع - بعد إنجازا كبيرا فهو مبهوق . ونحس محلة لصول صناعا بنشر هذه الدراسة للدكتور غنيمي خلال عن مجنود ليل في الأدب العربى القديم والأدب الفارسي والأدب العربى الحديث . كنموذج لفكرة وأسلوب تناوله للدراسة الأدبية المقارنة . وهي دراسة لم يسبق مطروا في محلة أو كتاب . ولقد كانت برنامجا عاما كنه صاحبه وأذيع من إذاعة البرنامج الثاني . لذلك سيطرت عليه صورة البرنامج الخاص الإذاعي وليس البحث المتقار . ولاشك في أن نشرها ضمن هذا العدد الخاص من الأدب المقارن هو غير محبة تقدم لهذا التراث الكبير

فاروق شوشة

الدكتور محمد غنيمي خلال

حياته ومؤلفاته ومدرجاته

- ٥ - الحياة العاطفية بين العذرية والخصوبة
- ٦ - النقد الأدبي الحديث
- ٧ - المفادج الإنسانية في الدراسات الأدبية المقارنة
- ٨ - في النقد المسرحي
- ٩ - دور الأدب المقارن في ترجمة دراسات الأدب العربى المعاصر
- ١٠ - المواقف الأدبية
- ١١ - في النقد التطبيقي والمقارن
- ١٢ - قصايا معاصرة في الأدب والنقد
- ١٣ -

Les Etudes de Littérature Comparée dans la République Arabe
Étude dans Yearbook of Comparative and General literature
University of North Carolina. Studies in Comparative literature
Number 25. 1959

(ج) ١ - ليل واهمون (الحب الصوفى) لعبد الرحمن الخاضى - عن
الفارسية

- ٢ - مالاأدب ؟ (جان بول سارتر) - عن الفرنسية
- ٣ - هوليير (لانسون) - عن الفرنسية
- ٤ - بلياس وميليراند (ماترنك) - عن الفرنسية (مترجمة)
- ٥ - مختارات من الشعر الفارسي - عن الفارسية
- ٦ - رأسى الآخرين - عن الفرنسية (مترجمة)
- ٧ - حنو البشر (موليير) عن الفرنسية - (مترجمة)
- ٧ - مثل استراتيجية القبلة النورية (ميكسيه) - عن الفرنسية

(أ) ولد في قرية سلامة مركز الإبراهيمية بالشريعة في أواخر شهر من
مارس سنة ١٩١٦ .

تعلم في الأزهر الشريف وبعد حصوله على الشهادة الثانوية به .
التحق بمدرسة دار العلوم العليا (كلية دار العلوم الآن) ولخرج فيها سنة
١٩٤١

حصل بالتفريسي لمدة سنتين . ثم أوجدته الدولة إلى فرنسا عضواً في أول
بعثة علمية لدراسة الأدب المقارن سنة ١٩٤٣ ، واستمرت بعثته
حوالى سبع سنوات حصل خلالها على الليسانس ودكتوراه الدولة في
الأدب المقارن من جامعة السوربون في فبراير سنة ١٩٥٢ حصل في كلية
دار العلوم بجامعة القاهرة بعد عودته من البعث . أستاذاً للأدب المقارن
والنقد الأدبي ثم في الجامعة السودانية وفي جامعة الأزهر بالإضافة إلى
معهد الدراسات العربية بالقاهرة . تولى في الساب والعشرين من يوليو
سنة ١٩٦٨

(ب) ١ -

L'influence de la Prose Arabe sur la Prose Persane aux V et VI
Siècle de L'Hijere. Paris 1952

٢ -

Le Thème D'Hypatie dans La Littérature Française et Anglaise
du XVIII Siècle et au XX Siècle. Paris 1952

٣ - الأدب المقارن .

٤ - الرومانتيكية

- (١) الأدب المقارن مقدمة الطبعة 2018
(٢) الأدب المقارن الطبعة الخامسة (دار الثقافة) من ١٠
(٣) يقصد بالخس الأدبي ما يطلق عليه الفرنسيون genres littéraires والإعجاز literary genres
(٤) الحياة العاطفية بين الشعرية والصوفية (مقدمة الطبعة الأولى)
(٥) المدخل الإنساني في الدراسات الأدبية للمقارنة (دار نهضة مصر للطبع والنشر) من ٨٤
(٦) Cléopâtre Captive
(٧) Influence à Rebours
(٨) الأدب المقارن (الطبعة الخامسة) من ١٦
(٩) النقد الأدبي الحديث (مقدمة الطبعة الثالثة) من ١٠
(١٠) النقد الأدبي الحديث (الطبعة الثالثة) من ٦
(١١) المرجع السابق من ٢

محتون ليل بين الأدب العربي والأدب الفارسي محمد شبلي هلال

تقديم

في رحاب الصحراء العربية . وحت عباها . وفي ظلال كتابها . ومنعطفات أوديسا . عا وتوخرع حب الفروسية الأصيل . بكل ما تعرف له من خصائص مبرزة عن غيره من أنواع الحب في الآداب العالمية . ولقد كانت البيئة العربية مهدا لحب الفروسية منذ الجاهلية . إذ الميابة - عا حوت من المظاهر التي برزت الشاهر العربي إلى التحدث عن الحب الذي يشر على هذه الحياة المرح والسرور . وهو حب أهل البادية الذي يلا عليهم فراخ قلوبهم . وفراخ الحياة من حورهم . ويبحث لهم من بل الشعر ما به يجنون ذكرى هذه العاطفة في النفس . كما يكون آثارها في الخلقة ديار الحب

وحياة البادية - بما كانت تدفع إليه من شطاف وعهد . وما كانت تستلزمه من تعاون قبلي - ساعدت على تكوين أخلاق وتقاليد تحمكت من روح العربي . وصرت في نفسه . وهي أخلاق الفروسية وتقاليدها من البطولة في الحرب . وحماية الحار . والوفاء بالوعد . فالشاعر العربي - منذ جاهليته - فارس من قوم فارس والفرس - كنهنا به في الآداب العالمية - يكتمل فيه جانب النفس والشدة في مواطن المول . بجانب الرقة والنعانة خصوصا لسلطان العاطفة . ولذا كان للشاعر العربي لا يكي في شعره أمام أعظم الأهوال . ويتحاشى أن يرباه هذا البكاء خوفا من أن تضع مكانه في قومه . ولكنه يكي في يسر وسهولة إرضاء لعاطفته . كما هو مألوف في الأدب الفارسي . وهو يظهر أمام حبيته عظم الخاضع الدليل لسلطان حبه . وإن كان الفارس اقوى الذي يحميها . ويحاطر في سبيلها . كما يقول امرؤ القيس :

أناظم مهلا . بعض هذا التذلل وإن كنت قد أزمعت صرعى فأجمل
أعسرته من أن حبك قتلى وأنتك مهما فأمرى القلب بفعل

لدى من كانوا يشنون هذه العواطف للاسترواح والمتاع كامرؤ القيس

على أن حامل البيئة الطبيعية والقلبية لم يلبث أن تعاون مع عوامل أخرى كثيرة . لخلق نوع جديد من الحب في حياة العربي . يتجور كثيرا حب الفروسية الذي أشرنا إلى خصائصه . وإن كان يتفق معه في صدق العاطفة . ألا وهو الحب العذري . وفيه يتخرج صدق العاطفة مع صدق العقيدة .

ثم هو يحب أن يظهر أمام حبيته فارسا قويا يحميها . ويحاطر في سبيلها . كما يقول امرؤ القيس أيضا :

إذا أخذتها هرة الروح أمسكت
بحبك مقدام على المول أروعا

وهذا أثر من آثار البيئة وما عرسته من سبل العيش . فقد ساعدت على إيجاد العواطف الصادقة في علاقة المرأة بالرجل . حتى

وبعد ظهور الإسلام نشأ فرع جديد من الحب ، اتضحت خصائصه في عهد الأمويين ، ألا وهو الحب المدري ، إذ تغير الوضع السياسي للجزيرة العربية في ذلك العهد ، فانتقلت عاصمة الدولة الجديدة إلى دمشق ، وقرى النشاط الحزبي في العراق ، وبعد احتجاز عن المشاركة ذات الأثر في شئون الدولة ، وبخاصة بعد مثل ابن الزبير . وحيداً انتصر الحجاز عن الخوض في مسائل السياسة ، وأثر عهازم البحث في مسائل الدين واستباط الأحكام ، واتجه شعراؤه النجاشين مختلفين ، الأول : إغراق في اللهو في حياة مرحلة غيبة عما أماء عليهم الإسلام من مقام الفتح . وخير من يمثل هؤلاء ، عمر بن أبي ربيعة وأضرابه ، وأكثرهم من سكان المدن ، ولانجاء الثاني كان إلى التعبير عن المنزل الملع ، ويقلب على سكان بادية الحجاز ، لكن التقاليد العربية مهم ، وقوة سلطان المحافظة اخلاقية مهم . والمحافظة تغلب دائما على سكان القرى والبرادى ، ويضعف سلطانها في المدن ، وهذه ظاهرة عامة في عصور اللدنية جميعا .

لذلك مما المرئ المدري في أول شأنه في بادية الحجاز ومجد ، وكان بمثابة رد فعل للفرق للآلهي في المدن ، فطلع شعراء البادية بتصوير عاطفتهم في ثوب جديد صمغ يرضى عنه الخلق ، ويوفق بين مطالب الجسم والروح معا .

وفي هذه البيئة الطبيعية والسياسية والمكرية عاش قيس بن الملوحة أو مجنون بني عامر . وهو يمثل أروع تمثيل وأكثف صلة الروح من الحب المدري الذي كان ثمرة طبيعية لبيئة واقعية وشعر قيس - كشم أضرابه من الغزاليين المدريين - يتجلى فيه إدراكه لظروفه سحب متأثر أبلغ تأثر ببيئة الإسلام . هؤلاء المدويون جميعا ومهم قيس - لا يعتقدون أن الحب معصية ، مادام حقا صادقا ، ولذلك يشهدون الله في شعرهم على حيم ، ويحسون الصبر شعبا للإيقاع على عاطفتهم ، إذا حبس بهم خاطر من سلو ، ويرجون النقاء مع محبوبتهم أمام الله ، لأنهم سيجدون في هذه ملاذ لهم من ظلم الناس ، ويرون أنهم في صراعهم الدائب في ميدان الحب ، في جهاد نفسي لا يقل خطرا وثوبا عند الله عن الجهاد في الحرب ، ويعتقدون أنهم ضحايا قدر لا سبيل إلى الإفلات منه ، وأنهم يمثلونه رجاء المثوبة ، ثم إن الحب في إدراكهم له صفة الخلود ، فهو باق بعد الموت ، وإلى يوم الحشر ، ويصاحب الهيب في الدار الآخرة ، ولذا يسمون الحشر لأنه السبيل للقاء من أحبوا . وكثيرا ما يصعدون جبل الحبية ، ويرضون منها بالقبيل أو بما دون القليل ، وقد عصوا في حيم ، وتساموا عن الولوع بالمملكات الجسدية ، وفي هذا كله يتجلى الإدراك الجديد لحب دى طامع ديبى واضح ، كان وليد عصرهم ووليد عقيدتهم

لذا يرى أن وجود مثل قيس بن الملوحة أو مجنون ليل ليس بدعا في هذه بيئة ، ولا نجد حيا قال المشككون من الرواة دليلا يقطع بعدم وجوده ، وإن كانت بعض أخباره يظهر فيها التحمل والاختراع ، أو للباينة والإسراف ، وقد كانت موضع الريبة من المؤرخين منذ القديم . ومنى كانت المبالة في الأخبار دليلا على عدم

وجود صاحبها ؟ ! فن المسلم به أن من تبع في أمر أو شد فيه بحاط بهالة من الأساطير في حياته أو بعد موته ، وما وصل إلينا من أخبار المجنون سيبله الرواية ، ومن الرواية ما يبعث ويصيب ، ولم يكن الخطأ في بعضها ليتحد ذريعة لتبها جميعا ، ولا تعرضت أكثر شخصيات النظماء التاريخية للشك فيها . وإذا كان الأمر كذلك في التاريخ بعامه ، فما بالكتم بشعراء البادية في ذلك العهد البعيد ؟ وبخاصة بشاعر كالمجنون ، شد في نوع من الحب طغى على واعي نشاطه الأخرى جميعا ، حتى صار مثلا للعشق الصادق الذي صرع صاحبه ، وكان بذلك موضع أحداث معاصريه ومن أتى بعدهم فهو على شلوه طبع في عصره وبيته ، إذا استبنا ما دخل في أخباره من مبالغات أو أوصاف ، ربما ما هو ذو صفة صورية أو طسبة دسها عليه الرواة لتجاة لحاجات عصورهم المكرية ، كما يستخرج من حديثنا عن تطور شخصية المجنون وانتقاله إلى الأدب الفارسي ، ثم صورته في مسرحية شوق في عصرنا الحديث .

هذا إلى أننا من وجهة النظر التاريخية انحصر نجد كثيرا من لم شأن من الرواة قد ردوه وصححو وجوده ، ومن هؤلاء الرواة : الزبير بن بكار ، ومصعب بن عبد الله الزبيرى ، واسحق بن إبراهيم الرصلى ، وأبو عمرو الشيباني ، والمدائني على بن محمد ، وكلهم ممن انتهت حياتهم حوالي منتصف القرن الثالث للهجرة . وقد سبوا هم جميع شعره إلى لى بكر الوالى ، وكان من الرواة في أواخر القرن الثانى للهجرة .

ويؤخذ من الروايات المختلفة ، ومن تتبع تاريخ رجال السد في هذه الروايات ، أن المجنون عاش في عصر الدولة لأمية ، وأنه قد مات حول عام ٧٠ من الهجرة

مجنون ليل في الأدب العربي القديم

وكانت أخبار قيس بن الملوحة أو مجنون بن عامر غير مرتبة ولا منظمة في كتب الأدب القديمة ، إذ كانوا يتولون شخصيته تاريخيا ، ويدكرون الروايات المختلفة عن حياته وفي تفاصيلها . وسنحاول أن نوجد نوعا من النظام في عرض أخباره المهمة ، لرمم بها ملامح شخصيته العامة كما تراءى من وراء هذه الروايات العربية المختلفة .

فهو قيس بن الملوحة من بني عامر بن صعصعة ، وليل الذى أحبها هى ليل بنت مهدي بن سعد بن كعب بن ربيعة ، شاع كلاهما في بيت دى ثراء وفير وخير كثير

ومنذ أول عهد قيس بالحب في مقتل شانه ، تعرف فيه النقى الميور الفارس ، للعند بدأت نضبه ، يشد حيا صادقا خالصا له ، ويريد ممن يحب بها أن يتأدله إخلاصا بإخلاص .

من رواية صاحب الأعلى : يرى المجنون وقد أقبل ذات يوم على ناقة له كريمة ، وعليه حطتان من حلال الملوك ، فرأى امرأة من قومه يقال لها كريمة ، وعندها جماعة نسوة يتحدثن بهن ليل ، فأعجبهم جلاله وكمالها ، فدعوه إلى التزلو والحديث ، عزل وجعل يتحدث

ولم يجد له صقر من مائه . . . فبيتا هو كذلك إذ طلع عليهم فقي
عنه بردة من برد الأعراب يقال له منارل . . . فلما رأته أقبلن عليه
وتركن المهور ، مصعب وخرج من عندهن وهو يقول

أعقر من جرا كريمة فائق
ووصل مفروش لوصول منازل
إذا جاء فمغن الخيل ولم أكن
إذا جئت فزعي صوت تلك الخلاجل
ولم تسفن من برقي ونجمل
وقومي ونيل من كرام الخاضل
منى ما انتفضنا بالسهام فضك
وإن نرم رشقا عندنا فهو ناضل
وإن من إصرارها منألم
قليل العزا ، ولقد لاشك قاتل

فل أصبح ليس حلة وركب ناقة له أخرى ، ومضى متضرعا لمن قال
بيل ، وقد علق حبه بقلبا وهويته . وهنا واثاه الحب الذي كان
يتطعم بيه ، حب قوي جارف كما يصعد هو

نهارى بهار الناس حتى إذا بدا
في الليل هزنى إليك المطامع
ألقى بهارى بالحدث وسالى
وعمسى والليل بالهم جامع
لقد ثبت في القلب منك محبة
كما ثبت في الراحتين الأصابع
أنطمع من ليل بوصول واما
تضرب أصناف الرجال المطامع
وهذا هو طابع الحب الذي كرس له جهده ، لا يعدل به سواه

وعب قيسا شعوره الذى لم يشعرا من حبه وهيامه بليل ، ومن
العبادات المذهبة التي لم يكن قد قضى عليها الإسلام أن يحرم على من
يشب بعنة الزواج بها ، لأن التشيب مظنة صلة بها قبل الزواج ،
وسمى ربة في أن الزواج لم يتم بينهما إلا سترًا للعار . وقد شب قيس
بليل في لية بيل ، وهو اسم واد لبي سعدة . وكانت ليل تجده عليه
لذلك أعظم مرجعة .

وتشيب قيس بليل في الليل كان سبب مله به من كادته ، إذ
تقدم خطبتها من أبيها ، فرخص أبوها ، تمسكا بالتقاليد العربية كما
ينحل في هذه الصورة البدوية التي مرصها الآن
«اجتمع أبو المحزون وأمه ورجال عشيرته حول والد ليل ، وقالوا

ناشدناك الله والرحم ، إن هذا الرجل لهالك .

وقبل ذلك هو في أصبح من لملك بلحاب عقله .

وانك فاجع به أباه وأمله

فناشدناك الله والرحم أن تزوجها .

فوالله ما هي أشرف منه ، ولا لك مثل حال أبيه !

وقد حكمتك في المهر ، وإن شئت أن يجمع نسيه إليك من ماله
هل .

(يجيب والد ليل على هذه الأصوات) :

قسما بالله ، وبالإطلاق من أمتها لأزوجها إياها أبدا . . أ أنصح
نفسى وعشيرتى ، وأنى مالم يأتني أحد من العرب ، وأسم ابنتي
بحسب مصيحة !

ينصرفون عنه ليحبوا قيسا بنتيجة مستاهم ، وكان على انتظار
لهم . وحين يجفرونه يتألم ، ثم يشد يدحو على والد ليل

ألا أيا الشيخ الذى عابا يرفى
شفت ولا أدركت من عيشك الخفضا

شفت كما تشفتى وتوكنى
أهم من الهلاك لأظم النطم
كأن لمرادى في محالب طالر
إذا ذكرت ليل يشد به قبضا
كأن طجاج الأرض حلقة عاتم
هل ، فما تردد طولا ولاهرف

ولكن قيسا في هذه المرحلة من حياته لم يأس اليأس كله ، فقد
بقى لديه باب الأمل مفتوحا مادامت ليل لم تزوج . وقد توسط له
لدى أبيها أمير الصدقات مروان بن الحكم واسمه عمر بن عبد الرحمن
ابن عوف ، وقد فشلت وساطته ووساطة أمير الصدقات من بعده ،
بومل بن مساحق

وأخطر حدث في حياة قيس العاصمية هو زواج ليل من غيره ،
فقد فتح عليه هذا الزواج بابا لليأس لا قبل له به ، وأفقدته عز أماله
فقد لا أمل له في تلاقيه ، فهذا الزواج هو نقطة التحول في حياة
قيس نحو مصيره الأخير ، ومن أشعاره نرى أنه غير من صدق
الأحداث النفسية الدقيقة التي تعرض لثله في حاله ، وفيه يرى
جواب نفسية حية متكاملة هي أثر طبيعي للحزن المطلق . وأثر من
آثار شعوره للشبوب ولاشعوره المكبوت في وقت ما

٣

ومضى قيس بقية حياته في ظل اليأس ، بحس المرأة ، وينتصر من
الناس ، ويستغرق في تفكيره ، ويظل وهما لمعطته التي لا يلبس
الدهر ، وإنما يليه بها ، ولكنه يأس الصغرى العاص ، الذى حاول
أن يمثل عاطفته في فنه ، ويشامى بها إلى مشاعر وأحاسيس بييلة ،
ويصورها في مناظر الخيال في الطبيعة وفي الصحراء . فقد وقع من
بأسه وحرماته في شبه حصار نفسي يشرف به في كل حين على

اعلاك . ولكنه حاول أن يخرج من هذا الحصار في وجهه . فهو حاول
آماله الحبية الخفية في لاشعوره - كما يقول غرويلد - إلى آيات من
خاتمة . وكان يجد في ذلك روحا يدل على صدق هذه الشجاعة في
نحو ٢٠٠ من نظراتها في ضوء التحليل لاشعوري حديث من ناحية
تمثيل الإنسان لتجاربه من واقع في شرك اليأس . فحاول رعايته
المهرومة وآماله الدائمة بل صور غيود وابداع . وبعد في ذلك راحة
به وتطهيرا . وهذه النظرية النموية الحديثة التي لا سبيل إلا إلى
تعميقها . قد اختلفت قيس إلى شيء منها بصدق عاطفته وعميق
خبرته حين قدس

هنا نعلموا ليلي ونحسوا ديارها
عني ، قلل نعلموا عني التواقيا
في اشرف الأبطال إلا صباة
ولا انشد الأشعار إلا تداريا

وسوقها بعض ملاحر بكتف عن حارب بده الصدقة في هذه
الغزة البائسة من حياة على حب أحدهم ولشعور

يجمع نهاية بناء تقول له إحداهن

- أي شيء رأيه أحب إليك ؟ (جيب من)
- سس (قول جوي)
- دح ليلي فقد عرف ماها عندك (يجيب إيس)
- والله ما أعجبني شيء قط . فذكرت ليلي إلا سقط مليح
وأذهب ذكرها شاشته عدي . عبر إلى وابت غيايرة فلامته .
وذكرت ليلي . جعل يرداد في عبي حيا
(يقول إحداهن)
- وهذا هو السر في فكك الظباء من إسرها ووعكك بالنظر إليها
(أخرى)

- صف لنا حديثك . حين حل الظية من شركها . تتأمل
بحاسبا
ويشد قيس

أيا شبه ليلي لانساعى . فإني
لك اليوم من وحشية لهديق
ويأب ليلى أفصرى أخطو . إني
يقضوك إن ساعصني الخلق
ويأب ليلي لو تمت ساعة
لعل فزادى من جواه يفيق
ويأب ليلي من ترالى بروحه
عليك سحاب دائم وبروق
نمر وقد أظلمتها من عقالها
فانت ليلي - لو علمت - طلق
فعبك عيهاها وجعلك جيدها
ولكن عظم الناق منك دقيق

نكاد بلاد الله ينام مائل

عما رحلت رب علي يصبح
بسمير من

- وقد رأيت صامدة . وأحلف المائلة ما تروا به ليلي ودا دمت
بعارضة . جمعة حتى حيا عني . فحدثت الدب قد صرعه
وأكل بعضه . فومسه بهم فاحطلات مبلد . وبدرت خطه
فأخرجت ما أكل منه . ثم جمعه إلى منه سليه ودمه
وأحرف الدب

- وكيف كان شعورك حين ذاك ؟

إني لله ان تبي حتى بشاشة
فصرا على ماضاه الله في صبرا
رأيت غرالا يرتعى وسط روصه
فكنت أرى ليلي نراعت لنا ظهرا
فياظني كل رغدا هينا ولا تحف
فأبك لي جار ولا تروى الدهر
وعندي لكم حصن حصن وصارم
حسام إذا أعملته أحسن الظم
فلم راعى إلا ودنب قد انتحي
فأعلق في احتشاك الشاب والظفر
فهرقت سهمي في كتوم غمرتها
فخالط سهمي مهجده الدب وانحر
فأذهب غيظي قتله وشفى جوى
بعضى . إن الحر قد يشرك الزلوا

والمأمل في قصة الدب والحق الساقطة يستشبه به صدق عميق
على تجربة قيس هذه . فقد غل قيس مأساته هو وهوها في هذه
للشهد الصحراوي : صراع بين دتب عاد وضى جميل . مع
انتصاره هو للظن . واستفاده من الدب وقد وضع هذه التجربة في
إطار من ذات نفسه . كما يتضح من مطلع القصيدة وآخرها . وهذا
يلعب ما وراء هذه التجربة من دلالة نمية عميقة . فليس غيظي
سوى ليلي التي نحاسها قيس في هذا الشعر خاصة لدرس لحبته يريد
أن يعم تجاربها ونحسها من كل عاد . وليس ندب سوى (ورد)
عريه الذي اختطف منه ليلاه . وهو يتفهم من ورد لاشعوري مثل
الدب ويحرفه وشناء وبره منه . ويحرم أشلاء الظن ويذهب . لأن
وراءها معنى لاشعورية تتصل أوثق اتصال بعاطفته وحشيتها بها
وهذا مثال من أروع الأمثلة في الأدب العربي على غنى التجربة .
والشامي بها فيا . والنفس عيا إرضاء للاشعر

وقد ظهر مما عرضنا لقيس من شعر - في حدود ما يتبع به
الوقت - كيف تنامي قيس بعاطفته . وكيف أصبحت ليلي عنده
روح القيم . وصار كل ما في الحياة يذكرها بها ولكن هذا النامي

ألم انتهى ما نحب من محب عذري في مريم محرر نصبتها إلى
ما سبق هو رجب صبح عذريس عابه في دنه . جند قيس في
النشائي فيه هذه مروة تجلده بيهلتي يستمر بلوه إلى الاختار في هوة
سنة ليس وراءها عابه سري العدم . فكان حشر صوف محب
التي لانها إذا على ليل وصاك جندى بها يكن . محب عند
نصير لداث احب . ولد كدل حشر حشره فيه بامادة .
ولا . في ذلك معصه . وهذا الأمر التالي تلى أودا ان به
له . ويعبر من عن ذلك في شعره حين يدل

اصل في اذرى إذا عبادكسرتا

سبر صبت الفصحى ام عابا
أولى إذا صبت صبت نحوها
و هي وإن كان اصل وزانها
ومدى إسراك . وسكن صيب
كعود الشجا عبا الطيب املوايا
هم أو منبها جميل صباب
شد على رجب الاغادى نصافا
حبيب لاسر المساء ولاوى
حبيب إلا يرجوا السلافا
وإن لاستحيك ان تعرض الفى
وصك او ان عرض في الموصيا

احال بيعة للمحة الخبيثة وهي الخمة لإمة . وهي أثر من آثار
الوجد الصوفى . والحبون هذا المعنى مردف بونه . ويعرفونه بأنه
وصكك مرارة القلب أمام جمال احب . لتصور عملا حشر الحما .
ويعريك لذلك سقم المرحوم وعابه هذا الحول شرب عاطفه في
الله للقاء في الله . وتاريخ كلمة الحول في طسفة التصوف الإسلامى
ينظر تاريخ Enthousiasme في الهندسة بعاطفه العربية .
واصلها اللاتين Enthusiasmos أى في الله أى اللقاء في الله
وقد روى عن احمد والنسبى روى عن أن الحول كان وليا من
الله الله

وهذه الاوصاف وجد قيس صيبه إلى الأدب الإسلامى كله ،
واصبح شخصية أدبية لا تاريخية . ومعنى أنه دخل الأدب شخصية
أدبية أنه صار نموذجاً إنسانياً عالياً . وقابلاً عاماً فلسفياً ، وجاملاً
غصناً وبساتين فكرية لا يعاها كثيراً بدقائق شخصيته التاريخية
وشأنه في ذلك شأن غيره من شخصيات الأدبية أو الأدبية أو
الأسطورية التي دخلت الأدب . فتمددت دلالاتها . وصارت قدما
من في يد كبار كتاب العرب من شخصيات حسنة وجويده من
عراق من نفسه والمدين . وحسن وطاوست ودون جود . ومن
نجد الباهري والاحمدي . ومن حشر روى جمال الإنسان .
وكنت عند جوده واروسيكس . من حصول إلى حقيقة عاب عن
حريق اعاطفه على ما كان قيس ويلي في الأدب الفارسي

٤

٢٠ قيس ويلي في الأدب الفارسي

ولا شك ان قيساً قد غيّر عنه ووجهه حشر سقل إلى الأدب
الفارسي . فلا غرابة في ان نذكر برأوه وبعض هذه شخصيته
عند شعراء الفرس جميعاً صدى فيسوف . مثل لاعظه وحشر
انقضايا الفلسفة الروحية . ولابد من ان يجر القول كل إجاز في
الأسس النفسية لهذه القصايا الصوفية في كان قيس مثلاً و
ما

فقيس في الأدب الفارسي يصل إلى الله عن طريق العاطفة لا
العقل . وهذه قضية عامة من قضايا الصوفية . إذ العقل عندهم
قاصر عن إدراك الحقائق الكبرى . وهذه حقائق يهدي إليها الإنسان
بما أودع الله فيه من عاطفة أو شمر . صادق بتحتي أعظم ما يجنى
في الحب

والحب عند الصوفية نوعان : حب صوري أو محاري . وهو
حب كل صور الحسنات في الطبيعة من أزهار وأشجار وبحر . ومن
صور الناس والحيات الحسان . والقاصر بنظر هو من يقف عند جمال
الظاهرى للأشياء والناس . وما أشبه بانفعل الذي بهم بالحب
والنفسى . ولكن هذا الفكر والبصيرة . وهو الصوفى . بعد من
مظاهر هذا الجمال الإنسانى أو الطبيعي إلى معانيه الروحية . وكل
جميل في الطبيعة له معنى يشبه المعنى الذى يستر وراء الجميل
والعبارات الحكيمه التي لا يستطيع أن يفهمها كل الناس . ولما

كانت وبنوه . وخصه بامادة . وسحب كدات الحبه .
صفات لم يدان بها عذرى آخر من العذريين . وهذا من
الخصائص التي قربت شخصية قيس بين النوح العذرى من
شخصيات الصوفية . وجملة محبا الصوفيين يصرون به لثقل في
مخاسمهم . ويشدون به في أحاديثهم . ولاشك أن الصوفية أدخلوا
كثيراً من صفات الصوفيين على أخبار الحول . فمن ذلك ما يذكره
في أخباره من كثرة الإغماء . والإغناء عند الصوفية نوع من
العبادة . لأنه استغراق من الصوفى في شعوره للقدس بعظمة الله .
من رقة العاطفة وذهب الشعور من صفات الصوفيين دائماً . ومن
ذلك يصح أنهم استندوا إلى الحول اصرار خلق اعتزالاً تاماً على حو
ما يفعلون ويريدون . هم هم يذكره أنه ألف الوحوش وألفته . وأنه
حرم على نفسه أكل اللحوم واقنع من الطعام بما تبت البرية .
وأخيراً كان الصوفية هم الذين استندوا إلى قيس صفة الحول
والحول صفة مدح عند الصوفية . وكثيراً ما اتخذوا من أجل ذلك
عن عقلاء المدين . ويروون عن الأصمعي أنه روى شعاعاً لمجانب
كثيرين . فاستراذه من يسمع منه فقال له : «حبيبتك» هو الله إذ في
وحد من هؤلاء لمن يورث بقلاتكم اليوم . وهذا يدل على أنه يريد
عقلاء المدين . ويرى الصوفية أن الحول . بمعناه عندهم . أعلى
مرتبة للكمال يصل إليها الصوفى . ومعنى الحول عندهم هو طمأن
شعور على العقل بسبب قوة العاطفة في القلب . وذلك أنهم
يعتمدون في القرب إلى الله على القلب لا على العقل . وتتميز هذه

كانت الطبيعة - على حد تعبير أفلاطون - لغة عجيبة لمن يستطيع قراءتها . ويرتق الفكر في معاني صور الخيال حتى يصل إلى الصور الروحانية ، لأنها ألد وأشهى وأكثر تأثيراً . ولذلك كان حسن السموعات أشد تأثيراً في قلوب أهل الدوق من حسن المحطات الأرضية ، لقرب صورة النعمة من الصور الروحانية .

ويرتق الإنسان من الهيام بالخيال أياً كان مظهره إلى هذه المعاني الروحانية ، ونكس كثيراً ما يقع المرء في الفتنة إذا وقع عند ظاهر هذا الخيال . فيزلق إلى الشر ، ولا يسلم من هذه الفتنة إلا من ركت بهوسهم وطهرت قلوبهم وما أغفلهم . وهؤلاء يتكلمون من الحب الإنساني للجمال إلى الحب الحقيقي أو حب الله . ولذلك يسمى الصوفية الحب الإنساني بالحب الهامى لأنه محار وقطرة لدى دوى البصيرة . وجمال الكون جمال صوري . يبتدى به ذوق الفكر إلى الجمال الحقيقي وهو جمال الله ، والجمال الحقيقي صفة أولية لله تعالى . مشاهدة في ذاته مشاهدة علمية ، يشاهد المشاهد في صفة مشاهدة عسية . وإنما خلق الله الكون لأنه جميل ، وجعل الخيال وسيلة للاهتمام إليه عن طريق النمو الروحي بمعرفة معنى الجمال الروحي .

ويبتدى المرء إلى الجمال الحقيقي بواسطة الحب الإنساني وشوب العاطفة فيه . على شرط أن يكون الحب والمحبوب معاً جميلين الروح ، وإلا تعدد هذا الاهتمام . وجمال الروح هو الأنسنة في الاهتمام سواء وجد معه جمال الجسم أم لم يوجد . وهذه الأفكار كلها تأثر فيها صوفية المسلمين بما رأى عليه أفلاطون من فلسفته في الحب وبخاصة في «مأدبة» أو Symposium . وكذا تأثروا بما أنشأه معه أفلاطون في الإنابة . وهذا ينص الصوفية على أن الوصول إلى الله عن طريق المحبة الإنسانية يكون من طريقين : إما حب فتاة جميلة طاهرة تحفة لأنها جميلة الجسم والروح . وإما الوصول إلى الله عن طريق حب شيخ الطريقة المرم لأشيب . لأنه جميل الروح كذلك يقول جامي في قصته «ليل والهوى» .

«لما حبدا من حبل خميره من كل الأوشاب بحب جميلة مرحلة . ووسط قلبه تليحة ذات دلال . خبيرة بمجالس الأنس . أذياها طاهرة من الأشجار . لا كأدهال الورد المعركة بالأنشودة . وخير منه الذي يرتبط بمشهد خبير بالسوءك (يفهم شيخ الطريقة) . يجعل الورد بوضاعة الوجه . ويحده ألباسه لياض شب . جياحه مرآة الأرواح . وكلامه مفتاح الفتوح . وإذا دعائك داعي العشق من هدير القامرين . أوصلك محمله إلى الحقيقة . هذه هي وردة الصحراء الوسيعة . وهررة عزم الحمار . ومن لا نصيب له من العشق في حديقة الدنيا هذه . فهو غافل عن حرم القربى . ولم يستشق نسم الإنسانية .

وهكذا سار قيس في حبه الإنساني بم التصوي لدى شعراء الفرس . فكانت ليلي طريقه إلى الله . وقد احتاز في هذا الطريق ما يجب أن يجتازه كل محب صوري . ويمكن أن نجعل المراحل التي عبرها في ثلاث .

المرحلة الأولى نطلق عليها مرحلة الأثرة . وهي التي كان يظن

فيها الحب إرضاء لذاته وعاطفته حتى صادفه حين أحب ليل والمرحلة الثانية مرحلة الإيثار ، وهي أن ذلك الحب عن صادق . وعند الصوفية أن كل حب إنساني عيب بطعه ، وإلا لم يكن إنسانياً وصار حيوانياً . ومادام عفا عنه يؤدي إلى إيثار الحب للحبيب على نفسه ، وهذا ما حصل قيس ، حتى كانت عاطفته في ذاتها أغل على من كل غاية وكل منعة ، فكان مما لذات الحب

والمرحلة الثالثة مرحلة الفناء ، وهي خاصة الصوفي ، وقها يبتدى إليها الإنسان ، وهي تحتاج لجهاد طويل ومثابرة ومكر ورهد ومعاد مصيرة . ومما يسأل المحب نفسه على عزم ماشرح أفلاطون ، يقول

«إذا كنت تشعر بتمتع روحية لأحد فما بالتأمل في جمال الحبيب . مع أن هذا الخيال له نظائر كثيرة . ولشوب عيوب كثيرة . وهو بعد ذلك جمال فلا لايدوم . فما بالك بالخيال الذي لا نظير له . المتزه عن كل نقص . الخيال الخالد»

أو على حد تعبير أفلاطون في الأدبية

«الجمال الخالد الأزلي الأبدى ، المتزه عن النقص ولاحد لكاله ، الخيال الذي لا وجه له ولايد له : ولا يبراهي في شكل ما من الأشكال . جمال واجب الوجود لذاته . المزمدي في ذاته الذي يكتمد من جماله كل جمال في الحقيقة وماظنك بمن يتأمل في جمال في خالص لا شوب فيه . لا كذلك الجمال المدس بالأجساد واقتراب الإنسانية وكل ما هو وضيع فان ، إنه ينجلب إلى ذلك الجمال المطلق ويحب فيه»

فهذا التفكير لا يترجم تشبها عند أكثر صوفية المسلمين . وكما هو رأى أفلاطون وأفلاطون

وقد عالج شخصية قيس كثير من شعراء الفرس أولهم نظامي . ثم سعدى الشيرازي ثم خسرو دهلوي . ثم عبد الرحمن جامي . م هاتق . ثم مكبي ومن سواهم . وشخصيته في هذه الأشعار كلها تشرك في الملامح العامة الفلسفية الساقطة . وفي الآراء الاسماعية الصوفية . وسنستند هنا في تقديم قيس على كثير من أشعار جامي . وهو في رأينا خير من عالج قصته في أدب الفرس . ومنذ ميلاد الحب بين قيس وليل في قصة جامي كان حباً عارماً جارفاً ، ولكنه إنساني عفا ، وهذا منظر من المناظر الكثيرة التي تشهد بسمت هذا الحب منذ ميلاده . يقول جامي

«حييا أسفر المصبح عن أنفاس كأنفاس عيسى . وبشر علم علائق الصفراء . وحملت أنفاسه مسكا عخالها بينه في الأشجار الخضر والزهور الياض . ووسط رابته للزركشة ... حينذاك لمخلص قيس من فم تين الليل . وأمسك عن إرسال الآهات والفرجات . وصاح للرحيل بناقته الأليفة الأسفار . وملك سبله دون تفكير واع ، ... وقيل أن يهر دلوها أعد يتاجي عيمتها هذه الأشعار

« باقة فنور ومطلع الشمس » في ظلك محسرة . ليل نور عبق أنت لما دوى حجاب . إن عيون رطبة بالدمع كأردائك حين

يملأها انوار ، فترحمي ليكالي وعيبي ، واحسري حجابك عن طاعة
حيبي . أنا منك - أيتها الحبيبة - كأحد أوتادك ، لا يعملني عن
الانصراف عنك أن يصب رأسى حجر ، وأنا كأحد أختائك ، مها
حاولوا طيبي وليبي فلن أبرح مكاني منك ، وكأحد عمدة دائم المقام
لا أرمي ، لاني بوجه عمله بدون الخيب ، فحطى عنه هذا العبد .
وياسار ياها ، لماذا تحاول جاهدا محاربي ؟ ولماذا تستر عني محيا
حيبي ؟ وإذا كان جورك يمزق من الحبيب جفاء . فإن يلى
متعنتان بأذيال الوفاء لك . لقد أمضيت ليلة أمس محترق الفؤاد
باك . فب وبي لو مريمي مثل البارحة . أنا كما تدرى محرق الكبد
عقلنا . وليل ماء حيا . فأتع في أن ليجود ليل على شفى بقطرة
تطفيء نار ظمى ، هائلة من حيا في نار ، وهي في شوة الطرب ،
وحبة الفؤاد هيئة القلب ..

وعلى الرغم من أن قيس لم يرفع صوته بهذا القول ، فقد صمت
ليل لجواه تلك من عيمتها ، فثبت في صدرها ناره ، وانجهت إلى
الاب حيث وجهه زمناه ، فرأت قيساً فوق نافته كأنه صبح أشرق
لوجهها ، ونثرت جواهر القول من يافوت شفاها ، وجادت بشهد
الحديث من خيلة فمها وقالت

- أيتها الملقى هراما بحياتي ، وق قلبك في حرقه الشوق . قد
احتل الألم قلبك ، واتخذ من صدرك منزلا ، أو ساورة المظنون
أن طائر هذا الألم قد عشش بقلبك وحده ؟ ألا فليق يستأن
عيشك ضاحك الجنيات ، إن بقلبي أنعم الله ما تعالي من
وبلات ، ولكني لست مثلك في أن يباح لي حديث . أو النفل
بحوث قدم المسير . فاستطيع أن تروح به من نحرى لا تظلمر إلا
سوى دفنه في سرى . للعاشق أن يلقى طوبى عشقه . وأن
يمزق من آلامه الثياب ، ولكن على محبوبته أن تلبى مؤثرة بلباس
الحياء . وللعاشق أن يجلو بشكواه من أمى قلبه ، وعلى من هام
بها أن تحفظ السر حبيبا في الفؤاد ... وقد تصل آهات ألمه إلى
أبعد نجم في السماء ، ولا تلقى من الحبيب جوابا ، ونظف هي
منظوية تحلل بأمل الوصال . ولكن من يوقع على قبارة العشق .
عاشقا كان أو معشوقا ، يرسل من توقيعه نفس الأمل ، إد
كلاهما يشكو بلع واحد من الفراق . والعيش على ذكرى
الحبيب ودعائه ،

وقيس في حبه هذا ذى الطابع المذوى يظل يتأمل في جلاله تأمل
نصوى . فبرى أن الخيال الحصى ليس أهلا للقيام كله ، وأنه إما
يهم من بل خيال رومها ، وأنه لا يقصد إلى حوزتها للزواج كما
ينهمه ساس ، لأنه يرهق في مثل هذا الزواج ، وإما يريد أن يتأمل
في جها انصوى . وفي هذا تلبو برادر تصوغه في القصة ، على
حسب ما نرصه الآن في هذا الحوار بينه وبين والده ، وفي هذا
الحوار يردد قيس آراء الصوفية المقتسة من أفلاطون وأفلوطين على
حسب ما سبق أن أشرنا إليها . يقول الخاضى

«حبي علم والده المسكين بحبه ، لوى عنانه بحره في سرعة
الزنج . واحتضنه إليه ، يعلى قلبه بحبه الأوى ، وقال له

- ياروح والدك ، على أية حال أنت ؟ ولم ألتقيت بنفسك في
الربال ؟ حيرت أن قد صليت طرء من إحدى القبائل قلبك ،
وأنا معك على وفاق في أنك في طريق طابا سلكه غيرك ، إد
العشق إحساس بيل . ولكن ليس كل إنسان أهلا لأن يظفر
بملك ، ولأليق أن يجتذب قلوبنا كل منظر جميل . »
فيقول المليون نوالده :

- أيتها الناصح الشقيق ! لقد فحش على صديحة قلبى انظر كل
ماقلت من لطيف الحكم ، ومن در المصائح النغوب ، ولى
روحك إليك في ذلك بعتاب . وبكر عتدى لكل ماقلت
جواب

ويقول الوالد

- يلك متون بالمرام ، وقد شحب لونك من العشق
يفوق قيس :

- نعم ، فأنا لا أعيش إلا للحب . وهو شغل في هذا العالم ، وحاشا
أن أكبح جوادى عن هذا الطريق ، وإذا لم أكنى للعشق فلا
حيث ، ومن لا يجار من طريق العشق فهو في مذهب لا يساوى
حبة شعير ، وفي العشق خلاص قلب المرء من دوران الدهر
المدي

والد قيس

- لا يلقى الميام بحسنة لم يطب أصلها ..

قيس

«اللسان طينتين جميعا من الماء والراب ، إذا صفا انقلب مبر
فقد طاب الأصل . فصدورهم جميعا الحس الأزل ، ووصلهم
هو العيش الخاص ، ومن مرأة دى الحلال ، وصوان صحبة
الخالد . وإذا لم يشرق ذلك النور الأسمى في طبة الحسم ،
فلا يقرن عطره بمظهر الحسن الذى لاظم له ولاسلطان من
القلب ، لا ، ولا يريد الحس إد ذاك الحسم ، ولايسمو بالروح

والد قيس

- ليل رائحة الحزن ، ولكنها دوننا في السب

قيس

- وما جعل العاشق بالنسب ؟ والعشق لا يستمر من شيء . وكل من
وقع صريح العشق فهو ابن القلب ، وليد العشق ، قد قطع نسبه
بالماء والطين ، وصار مرعاه روضة الروح والقلب ، ولن يعرف
نصه أبى ولا أما ، وقد نحر من العيوب ، بل من المصائل
كذلك

والد قيس

- لا يبنى أن يقتصر المرء من نصيبه في حبيقة الدهر على وردة
وكفى .

قيس

- ليلي التي سيمها طيبي ، حبي من هذا السن ، فهي روى
وأنا ها جسم . وهي وحوى وهي حصى ، فإذا نأى كلانا عن

لآخر فلا أمل لنا في هذا العالم . يطيب سرورا خاطر كل ما
حببه ، فلا كان لنا في الوجود سرور سوى ذلك السرور .

والد قيس

لعمرك انى خلت صمحة عينه من سواد الموم عادة هيماء في
الحجاب ، لمجمل القمر جبالا ، غية اللون كالدر المنكون ، ...
عذب حديثها أخ الشهد ، تشع النور على العالم ، وإذا بدت
قامها قامت قيامة الناس ولربد أن تكون لك قرية .
لندوما معا صديقين كالقنب والروح ، مثل اللوزة : قشرة ولحمه
ولب دو شقين

قيس وهو يئس

- يا صل وجودي . ومن تراب أقدامه لرأسى تاج ، ومن طين من
صبيه . وروحي الصافية من صل تنشئه ، أنا في هذا الدير
كعيسى بن مريم ، في طريق التجريد طلق المسير ، أنا مثل
الشمس مبرد من هذا ودالك ، مقطوع الصلة بالرجال والنساء
في قلب دهر من الدنيا ، وحير لصاب بالبلاء مثل أن يبقى مجردا
من الزواج ما عاش تحت قبة الفلك . وما أنا إلا جيون مثل
الغربة ، وماهون مثل والزواج ؟! ... ولأهل لصحبي سوى
نصي ، فكفاني بوجدني رفيقا .

والد قيس

- أريد أن تكون رب أسرة ، وإنما أقصد بذلك بلل عجانك
فتحصن بذلك من ليل وعشيقها . فوتر صلتك بجبر آخر ،
يرحل من قلبك طارق عشق ليل ... فليس في الحرف مكان
لقبي ، وليس في البسند مأوى للصحن ، فإذا أقل الصقر
رحل الغراب

قيس

- أبل ! وماحيبي في الأمر ؟! وماذا فعل من فقد اللب بدلال
حب ؟ هيات أن أقطع صلتي بليلى ، هيات أن يمل القلب
حب ليل ! فهي نفس على فص خاتم قلبى ، وهي بذرة متبها
فردي . وليلى الروح وأنا لها جسم . وليلى طائر وأنا للطائر العش .
وما دامت الروح في البدن أنا ليلي وليلى لي ... وقد احترقت
روحي بحب ليل ، فحي حصاى بها حرقه الروح . هذا ، ولم
أصح قدمي في جادة الطلب من أجل امرأة ، وحسب أن أنظر لها
أحيانا من بعد ، وشبوا هي عرش اللطف والدلال ، كريمة
مرعوعة الرأس ، وأنا أنا فتاوى حيث تصح عليها ، وسأكون
دون قسميها مهينا ديلا .

في خواطر قيس السافرة تحتل ليل الأثني ، بليل مزار الأفكار
الجنية ، وطريق نهديبة إلى صحيفة ، ومطلب الزواج الصوي ، وهو
الذي به تتوالد الفصائل الكبرى ، وتسمو الروح نحو المقصد الأسمى .
وهذه النضجات لا تزال تنمو في قصة جامي ، وفي القصص القارمية
الأخرى ، يسمو العقبات في طريق الحب والظفر به . هذه العقبات
توجه نظر العبد الميسوف إلى ما وراء هذا الحب الديوي ، بحيث
يتجاوز . وبذلك تمت شخصية قيس الصوفية على توالي اللحظات

للمروعة في تاريخ قيس ، من رفض والد ليل تزويجه منها لأنه شيب
بها ، ومن فشل وساطة وقل في تزويجه ، ثم من تزويج ليل من
ورد . وهذه العقبة الأخيرة هي الفاصلة .

وحين زوجت ليل من ورد لم يزل شيبا منها فطلت عذراء على
زواجها . وهذا أمر انقرد به شعراء العرس لم يعرف في الأحبار
العربية ، وهو صدى لفكرة الزواج الصوي التي انتشرت في المجتمع
الإسلامي منذ القرن الرابع الهجري . واليكم كيف يصف جامي سطر
مقتراب روحها منها بعد الزفاف :

وتبوءت مقعدا معررة مكرمة ، ناظرة كاقصر بوجهها إلى
الأرض ، لم تفلح عقدة من عقد حواجبها ، ولم تغتر بائسامة عن
صيد الجوهر من ثيابها ، بل لمطرت الازلز الرطب من عيوبها .
وورد دوما ظامي الكبد ، ينظر ماء ربه من بعيد ، وليس له في
حرقه ظمته على الصبر يدان . ولم يؤد له بعد بالورد ، وراود نفسه
يومين أو ثلاثة ، حتى طلى الشوق فقصم من الصبر . وهم أن يضع
يد هوسه على قامة هي تحت غلظة ذات ثمر ، فأهابت به

ليل

- إتأعنى ، وشغل مكانك دوني ، وأصبر عن جنى هذا الرطب
الشهي ، فلم يقطع أحد من هذه السلة ثمرة ، بل لم ير أمرؤ
ثمرها ... وأنا جريحة القلب في انتظار من غدا رهين الأسى
والخود ، من غدا بالصر والفؤاد ، وجعل روحه هذا بيلالي .
وهو في ضيق الصبر في رحاب البادية ، يحن في شعبي ألوان
ميراثهم . وعلى خيالي يرى الطباء ، وفي هواي يرق لثياب ،
ومن سم فراق يتقطع نياط قلبه ... لاظربعين الاعتبار إلى حانه
وحالي ، أنا للنبلة بوصال غيره وعشرة سواد . وإياك ودلت
الوسواس ، فلا تغتر بطولك ، ولا يطررك جاهك . فما يصنع
الحظاق المثر ، للذبح في تصويره على ألواح الثرى ، إذا تطاولت
مرة أخرى على كفى ، لأهبط إليك يدي ، شاهرة على أم
رأسك سيف الانتقام . فإذا قصرت يدي عن الانتقام منك ، فن
مكسي أن أقل نفسي ، فأزهد روعي بسيف الظلم ، لأخو من ير
عصمك .

ويسم للسكين هذا الوعيد من شعاه لا تفر إلا هن حبو
البسات ، فلم أن قدم حظه كليل ، من البيادر .

قلبي اليوم جدلان ، وصدرى مشرح بمقدمك خير مقدم . قد
انعم بك دليتك صوي ، فروحي فدى لثراب أقدامك ، مررت لي
كرما ، ورددت إلى ماهرب هي من سكية . قد تزود رحمت من
ديار الحبيب ، ولذا أشم منك ريح المسك التاري ... فص إلى
نكل ما لديك ، وقل لي من أخبار ذلك العالم الذي منه عجمت ،
وكيف حال قلبا بدوني ... خبرني من الذي يرافق في الليل كلاسها ،
فيمرغ رأسه على أعتابها ؟ هي تردد على فراشها عذب الأذن ،
وأقل على فراش الموم أتوسد الأحجار ... وبلج الصبح فصل
وجهها كالشقائق بماء الورد ، من هو أول ساع إليها ؟ ومن الذي
يحتج ناظره على رؤية عجاها ؟ ومن الذي أخذ مكانا على ردها

.. ياكي على الطل؟ ومن الذي يدور من بعيد حول شجرتها ليظهر بنظرة؟ ومن ذا يتمتع مسرورا بدلالها؟ ومن ذا يكي بين التوأمين في عشقها؟ ومن الذي يسرع إلى التعاطي شهد الحديث حين تثره من شعاعها؟ ... أمثلة على كل الوجوه محجوبة عنى؟؟؟ قريبة من القوم وأنا منها ماء؟ وأنت ربح خفيف المسير وأنا الزناب . وأنت صرصر وأنا العشب الخفاف . محب تأخذ طريقك إليها . أحملني بيدك إلى منزلها مع ما تحمل من عار . وارفعني كالعشب الخفاف إلى رأس طريقها . لأرى مرة أخرى جميل عيناها . وإن لم أكن لذلك أهلا . فدعني عربيا مريضا . ولكن اشرح لها سقامي . وردد على سمعها ما ترى من آلامي ... ولا يقع في ظلك أني منذ تأيت عنك كنت صبوراً ، فقد تحرق إربا قلبي ، ولكن ماذا أفعل؟ وما الحيلة؟ ... وأعلم أنك مثل تمنين ، وأن كل حيلة في أمري حارجة عن طورك ، ولكن لي عليك إذا بلغ أجل حياتي ، على قدم جبل أو جانب غار ، أن تذكريني بعد مماتي .



ويمثل قيس في شعر الفرس شخصية المتصوف في آرائه الاجتماعية ، فهو في جزك الدائمة في الصحراء في عبادة ، قد ألف الوحوش وألفته ، فهي له طيعة ، لأنه ولي من الأولياء وهو بصحبته ينفر من الإنس ، لأنها قبة الدخائل ، لا تعمل بحدس ولا تسمى بالفضيلة كائنات . وهذا جانب صوفي كثيرا ما يصورونه في أدبيهم ، ويعتبرون قيسا حاملا لأرائهم فيه . فالصوفيون يكرهون المجتمع ، ويحاربون الناس ، ويعتقدون أن الشر في هذا العالم طاع لا سبيل إلى التخلص منه . فخير لمن يطلب السعادة أن ينشدها في طريقها للأمن ، في العزلة والعبادة . وهذا جانب صلي من فلسفتهم . ولكنهم يحصلون به على من يرتفعون على أعقاب الملوك ، وعلى من يلهم الصبح ، ويسخرون من يسخرون بمظهم وخلفهم إرضاء للسلطان . وفي هذا الجانب الاجتماعي تسمية إيمانية للأدب الصوفي ، وإن كانت لم تكن كثيرا في المجمع الإسلامي ، لأنها اتخذت طابعا ميثاقيا محضا .

وتوضح هذه الآراء الصوفية في دعوة قيس للصوف للقاء الخليفة ، وفي خلال هذه الدعوة نفهم من معنى الحديث معنى كلمة الجنون والعقل عند الصوفية ، فالجنون مدح؟ ثم من الحوار بين رسل الخليفة وقيس ، ومن سلك قيس في عصر الخليفة يتضح جانب السخرية ، سخرية قيس من أطلال الناصب ، ومن ضمة النفوس المتكالية المشرقة ، يقول جامي :

وأضحى مصر الخريبات مشهورا بحديث العشق ، مهجورا عن شهرها بالعقل ... فاشتدت رغبة الخليفة في لقائه ، فككب إلى حال ولايته أن لن يسع من أمره عذر إذا لم يرسل إلى الخليفة من دياره ذلك العاشق العامري النسب ، اللبيب الأريب الذي اشتهر بلقب الصوف ..

، فأعمدوا الطلب في كل جهة حتى وجدوه على قمة جبل ، في مجلس خطير الشأن ، له من شعره فوق قمة رأسه مظلة كمظلة

الملوك . وهو مثل الخليفة وسط جيش من الحيوان ، في حفة محكمة من حوله ، وهو طيب الخلط لمجفطه بيتا ، استوى بها عن صحبة الإنس ، لأنها ليست كالإنس فهي قبة الدخيلة ، لا تحمل حفاة ، ويدور هذا الحوار بين رسل الخليفة حين يصلون إليه ، إذ يقولون له

.. قم وشدة رحلتك ، وأعد وشاح الطاعة لأمر الخليفة

(يجيب قيس في لحظة صغيرة ظهيرة)

.. ليس لي رجل فأشده ، وقد وصفت رجلي في الجبال وهضاب . وهبات أن أدين بالطاعة لإنسان ، وحظي أسود كسواد الدخان . وكما في عبا ماأنا فيه من يؤس ، وصدري معطور بسيف المم ، فكيف أعتد عليه وشاح الطاعة؟؟؟

(ويقول له أحد رسل الخليفة)

.. حذار من التطاير ، ولا تخط عاقبة ماقت .

(يجيب قيس في نفس لحظة الأولى)

.. لست ممن يذلل للطمع ، لما أبالي عاقبة التخلع عن الخليفة ولا أنقاد بنظام الحرص ، فليست أهلا لمجالسة الخليفة . والعاشق فوق الخلق ، إذ يحذوهم في أمورهم الطمع والحرص ، وقد تخلص العاشق من كلتا الخصمتين فتحرر من عناء العالم .

(يقول له أحد رسل الخليفة)

.. نحاش غضب الخليفة ، لكلا يدير دمك بدون حشمة .

(يجيب قيس) :

.. أما وقد استباح العشق دمي ، فكيف يحصى سبب الخلق ؟ ! ولم أطلب النجاة من الخنجر البتار ؟ وسواء لدى من يورق الورد أم بالخنجر . طالحى يتحمل أن يكون سودا ، أما إذا كانت الحياة قد شقت رحاها عنه ، فإن الخنجر يسو عن حده

ويش القوم من لوطوه فوق ناقة باحبال ، وشدوا عن جسمه القيود والأغلال . وقد عانى من حال القيود كأنها حلقات ثمان ، وأخط يتلوى ، وينثر اللذر من حبيبه ومن له قاتلا .

.. أنا مشدود الزنابق حلقات خدائر الحبيب ، فتبدي ذوائب شعورها كالمسك ، فما قيد آخر في قلبي ؟ ! وهل هناك من قيد للبلاء فوق بلالي . وإذا رمت في قلبي حلقات قيود العشق ، سر بها العاشقون في حلقاتهم ، والمقيدون بقيود التدبير لهم مخرج لتخليم القيود ، فعلى قيد خطوتين أو دوسها تتحرر الأقدام من قيود هذا العالم . وأنا المأصير بالبلاء حتى ضاق لي فسح هذا العالم ، فكيف لي في مضيق هذا الإيوان ؟ وهبات أن يمسك لي في عصر الخليفة حلقة أو حلقتان من الحديد يصعها في قلبي . وإن سفرا لا يقود إلى الحبيب ، وليست غايته وصال الحبيب ، حتى لو قاد إلى الخلد ، هو في اعتقادي أعظم جرم . فهذا القيد الثقيل هو جزء ذلك الجرم في ملعب العارفين بطرائف الأمور . ويسمرون به حتى يصلوا إلى الخليفة ، فأعطاه حاما دافئا ، وكساء

الخليفة حلة جديدة ، وصبروا عليه عطرا ، وأجلسوه على مائدة
بوال الخليفة ، ولكن قيس رأى أنه في مقام مهين ، .. وأدرك
أنه عرض لحمة مأكلة ، يحرص بها لأدى المهانة من الزهويين
بأنفسهم .. فأحدثه بوبة وجد صوي ، فرق خلعتة ، ولم يسس ،
بل ركن إلى الصمت . فأمر الخليفة بتركه حرا من القيود . وقال :

- افتحوا باب الخزانة ، ليعطى منها مائة بدرية من ذهب ،
(ثم يتوجه الخليفة لقيس)

- لتبق في ديارنا ، ولتتزل بجوارنا ، ولتحرر برعايتنا صحيفة يطلب
في من أمير تلك الولاية أن يبدل الجهد في احصار ولد ليل
وسنقق في ذلك الخواهر والدرر ، حتى يتيسر لك المراد .
ولا يلتفت المهور لقوله ، ويذهب يعدو كخرافة فرت من شكه .
معتقدا أنه بما من كرامة ، واستمر في طريقه يردد :
- قد عبثت من هم الخليفة ، وعقدت الإحرام لحرم الحلية ..

وكان قيس وبلى يتبادلان الرسائل . ويبحث كل منهما عن
بوصل رسالته للأخر ، وهذه الرسائل في مصحوبها وطريقة إرسالها
دات طابع صوي ، فهي تصف قيساً بطبل ترداد اسم ليل ، برصه
غذاء روحه لا جسده ، ويعني هذا في خيال الصووية أن قيساً كان
بطبل التفكير لاسم الهويية كي يروض نفسه على معاني الروحانية
وبطون التفكير والترداد يتغل قيس من مرحلة الإيثار التي تحدثنا عنها
إلى المرحلة الثالثة ، مرحلة الفناء في الله ، فتصير ليل حيثلة ومرا-
يردها ويقصد بها اسم المصوب الأعظم ، كما يقول المصوب : والقمر ،
ويقصد بالقمر وجه المصوب ، وإليك كيف أرسلت ليل رسالتها مرة
إلى قيس ، ومن حوارها مع من يحمل الرسالة معهم حال قيس التي
وصفها في الصحراء

« مرحت ليل من رسالتها ، وخرجت في قوامها للشوق من
حيثما تبحث عن رسول ... وصجأة امكثت غار الطريق عن عري
على راحتته ، لبس يريح وهو أسرع من قاذف الريح .. فلم يكذ
يرتد إليها الطرف حتى أناح راحتته على ساحة عين الله .

(تقول له ليل)

- من أين أنت ؟ فإني أجد منك طيب ربح الصداقة
(يجيب)

- من أرض نجد الطاهرة ، وعبار أرضها كحل الأنهار . فمن تلك
الأرض نبئت وهرني ، وبها تفتح كالوردة قلبي

(تقول له ليل) :

- هناك بانس ممر الخلق ، لقنه المهور واسمه قيس . يدور في تلك
الديار ضالا مكروبا ، عليه مظهر الحداد . ألك به معرفة ؟ وهل
لك من سبيل إلى التحدث إليه ؟

(يجيبها الأعرابي)

- نعم ، فأنا له صديق ، يستظل بكف وفائه ، مشر من مساعد
الحد في محبة ، وطالما تحدثت إليه أسرى عه المم . وأدعو الله
أبنا كنت كي يسكن خاطره .

(نجيه ليل) .

- وكيف حاله ؟

(يجيب الأعرابي) :

- دائب على إرسال الأتات من العشق ، دائم النور من أساس ،
فار مع الوحوش ، مستريح إليها ، فحينما يتلو من القوافي ما يلهب
الصحور ، ويسيل على الجلايد من حرقه كبده ما يصعها
بالدم ، وحينما ينزى في ركن غار ، وعلى وجهه من الأسى عيار

(تقول ليل)

- أو تعرف - أيها العاقل - من هي التي وقع في حبال حب ؟

(يجيب الأعرابي) :

- نعم ، من أجل ليل ، يرسل كل لحظة من خاطره سيل . فليل
حديثه حين بهض ، وليل همه حين يبكى ، وهذا الاسم غذاء
روحه ، اكفى به عن غذاء اللوات ، وهو كل ما يجري على
لسانه ، وهو غاية من لسانه .

(تقول ليل باكية)

لنا طلبة روحه ، واسمى أنا هو الذي يجري على لسانه . ومن
لوعتي احترق صدره ، وعلى ذكرى طاب بيتان خاطره . وأما
التي أشعلت ناري بمزاده ، وأضأت بوري جوانب عيشه ، وأنا
كذلك التي صيرت أحماء روحه خرابا ، وشريت أضمه على حر
جمري . ولكنه يجهل ما أنا عليه من أسى يشرف في على الملاك ،
ومن لوعة تلمح كبدي . وروحي فداك إذا استطعت أن تهني إليه
من أخباري . فلي رسالة مسطرة بدم القلب . فنادت بك بحاله
عليك من حق الوداد ألا جعلت من هذه الرسالة . لتسبها إليه
بشأيد . فقم بما أنت له أهل من دين الوفاء ، وعد إلى جواب
الرسالة ، وستحمل إليه أسى ، وتعود بلوعة ، وستسلم إليه
شعة ، وتلقى إلى بمصباح .

هنا ، والشموع والمصباح ، وغذاء الروح رموز صووية في طريق
الصوفي إلى الحقن الأقدس أو الفناء في الله

ويم آخر لقاء بين ليل والمهور ، وفي هذا اللقاء قد وصل المهور
إلى مقصده الأسمى من الفناء في حب الله ، وكانت ليل هي سبب
هذا الفناء ، ولكن في مرحلة الوصول هذه تصبح ليل لا قيمة لها
عنده ، ويتحول قيس عنها تحولا صغيبا ، فهي لم تعد سوى وسيلة
وصلته إلى الغاية ، فأصبحت شيئا ماديا حقيرا ، وصورة إنسانية
تجاوزها الحب الفيلسوف . وهذا هو الحب الصوي ، وهو في الحقيقة
صدى للدهوة الأعلامية والأطوطينية . وقيس هنا تكتمل
شخصيته الصووية المتأالية ، فلم يعد سوى رمز . وهكذا يتم هذا اللقاء
الأخير الذي لم نعه ليل مفراة الصوي في خيال الحامي ، فتعني
قيسا على أثره وهو حي ، لأنها فقدته ، فهو لم يعد يمسأ شيئا مادي
ولو كان هذا الشيء هو ليل .. وإليك وصف جامي لهذا اللقاء
الأخير بين قيس وليل .

« عادت ليل في طريق سفرها مع قومها إلى ديارها ، ونزبت في
الترنل للبارك الذي كان قد حل به قيس ، حتى إذا استراح أهلها في

انه صبا أولا قليل جرعة من جام ليل حين وقع تملا بها . فقد رمى
أحرا بالحام من يده فتحطم . فسكروا . ثم كان من الحمر لا من
الحام . إذ إنه حرب في عصى أمره من الحام . فتحت في سنان
سره من أرهاق الحار أرهاق الخيفة . فاعين أبى أنجست نهر من
شق حصر . قد صارت نورا وعطت الحجر . فكانت بيل طسه في
هذا الحيشان . ولكن توارى وجهها عن قصد العاشق . وكان يحنو
في فم تردد ذلك الاسم . ولكنه كان يقصد من يقفه إن يقصده
آخر . فالعاشق الذي يصق من هيامه بحبيبه يقول . يا صبر
وفصله وجه الحبيب

وصوره من الصدق كما بنا أعين واعين في أبعادها تنسبة
والفكرية . فليس الحب العذري فيها سوى مرحبه بمثابة جسر يفرج
المعكر الفيلسوف . ثم إن قيس في الشعر النضوي مثل آراء الصوفية في
المتنوع . وموقفهم من الناس . وفي هجائهم بطلان . وحسبهم
على دوى الأطلاع . ويأسهم من القصاء على الشر . وحسبهم بغيره
طلبا للسعادة العسة والأحروية

وموقف قيس العذري . كموقف قيس النضوي في حرمه عاصفة
الحب والنموها . وإن كان المتصوفة قد ذهبوا إلى أبعد من العذريين
في هذه السيل . فلم يعتدوا بالزواج الذي يتم عن غير حب . وبد
أبقوا ليل عذراء مع زوجها . كأنها لم تعتد بزواج أجبرت عليه .
ويظهر ورد في قصص شعراء الفرس جميعا مظهر معتدى لدى
سلب قيس سعادته وجبه

وتفديس عاطفة الحب . والاعتداد بها . وعدم الاعتراف
بالزواج الذي يتم عن غير حب . كان طابع الرومانتيكيين على نحو
يقرب مما دعا إليه الصوفية إلى حد كبير . وذلك لأن الرومانتيكيين
يقدمون العاطفة على العقل في الوصول إلى السعادة والحقائق
الكبيرة . ولأنهم تأثروا بفلسفة أفلاطون المعاصية كما تأثر بها الصوفية
من المسلمين . وانتهى هذا الميراث الثقافي كله لشاعرا في العصر
الحديث أحمد شوقي . وقد أفاد من ثقافته الغربية والشرقية معا في
نظم مسرحيته . فكيف صور فيها قيس وبلى ؟

٦

٣ - ليل واغنون في مسرحية شوق : بحون ليل

لا شك أن شوقي قد درس الأدب الفرنسي دراسة مبهجة . كما
كان يعرف التركية . وقد انتقل موضوع ليل واغنون من المدرسة إلى
التركية بنفس الصيغة والأفكار الصوفية التي يعرفها في الأدب
الفارسي . وأفاد شوقي مع ذلك من الروايات العربية المتأثرة عن
قيس في الكتب العربية القديمة ولم يستطع أن يفرق بين الأخبار
الأصلية والعناصر الصوفية للدخولة . على نحو ما يبا في الأخبار
والأشعار العربية

ونتيجة لهذا كله جاء تصوير قيس وليل في مسرحيته حبيط عن
شوقي فيه بالسرد أكثر مما عن تسجيل الأشخاص والتعمق في
حسايتهم . وكان يتبع حيط الحكايات التاريخية يرصها بعضها إلى

مظهره بهت كأنها الشمس المصنعة احيا . وحررت في ريسها
بوجه كاخنة . وبادت كالخجنة حتى وقعت على المحزون . فوجدته
منصبا كالشجرة . اسرسلت شعوره متشابكة كأنها الأعصاب .
والمجد طائر من أنه عث . وماض منه . فهد شعره مهدلا كأنه مثال
جده نعت أسود من تلك مرقع بجواهر النض . وقفس النض
عن صغار نظير ونعدر بالخان العشق . وتحدثت ليل فيه . فوجدته
وعائدا . قد خرج من نطاق العقل . ولم يبق منه فيه دوة . واستغرق
في العشق من رنسه حتى المقدم . حيناه إلى الأرض . تلتصقان
كأنهما الشاحبة التي أحدثت تنواي في ضوء الشمس

وتدعوه ليل بصوت حتى فلا يجيب . وتردد ندعاء . ثم يقول
بصوت مرتفع

- يا من ديدنه الوفاء . انصر إلى من جبل على وفائك
ويجب قيس في لحظة الداهل في وحده النضوي
- من أنت ؟ ومن أين ؟ عينا ما قلت لي
(بحبيبه بيل بصوت مرتفع)

- أنا مردك . وأمل فؤدك . وساء روحك : أنا ليل من أنت بها
تل . وأنت هنا أسير قيد خرامها

(بحبيبه قيس) :

- إيلك عي . فقد أشعل عشقتك اليوم في جوانحي كرا تليهم أرجاء
لأرض . فامتحت من نظري مادة الصورة . ولم أنصيد بعم
رؤية الصورة . فمشق سمينة سبحت في موج العظم . فحيت
صبا العاشق والمعشوق . وفي أول المعشوق بالعشق . حين تأخذ
سورة جذبة العشق بنفس العاشق . بتجه بغيره إلى التفتيح على
ميوله . ويولي وجهه شطر الحبيب . ناشدا في رضاه حواسن
العالم . حتى إذا اشتدت به جذبة العشق برأ من كل وسواس .
ليست في موج عبط العشق . ويعقد وعيه على تلاطم أمواج
لعشق . ثم يشد الرجال كلا العاشقين عن الآخر . فيجد أن كانت
أنظار كل منهما خالصة إلى صاحبه بعض الوقت . إذ أنظاره
تصرف عنه . متحررة من معنى الذات والغير . سالمة من صراع
الثابتة . لتبقى والعشق إلى القيامة

وعلى أثر هذه الكلمات التي وصف فيها قيس مراحل وصول
لصوت في انتقاله من الحب الإنساني إلى العشق الإلهي . تبكي

ليل وتقول

- دواها لمن تشاح بوجهه عن مبي الأمل . وجدة في إثر اللاء .
موقع صريحا إذ لم يحظ من مائلتي بوال . وهيات أن أجالسه
مرة أخرى . أو أن أعطى في لقاء يرؤية جبال وجهه بعد هذا
الفراق .

وهكذا وصل المحزون . ووجد بليل طريقه إلى الخفية .
(حامي) يعبر عن رأى الصورة جميعا في المحزون حين يقول في
حتام قصته (ونبه إلى أن الحمر في كلام الصوفية معناها الوجد
بصوت . وأن حسن الحار هو الحب الإنساني)

وحدار أن تظن أن المحزون قد فنى بحسن الحار . صلى الرعم من

حائب بعض ، دون أن يلتفت التطور النفسى على حسب مجاوب
الشخصيات مع الأحداث ، ودون أن يعنى بالإيقاع الفنى والتعبير
النفسى هذا التطور

وقيس فى مسرحية شوق فنى عرقى طمعت عاطفة الحب على
جميع قواه الأخرى ، فلا يرى إلا هذا الجانب العاطفى الذى تدور
جوانبه كل صفاته فى نطاق ذاتى محدود لا عمق فيه ولا تنوع
ومستند تأمله بتنايد اللحظة فى حرمان من شيب بفناء أن يتزوج
مها . وهو فى صراع دائم مع هذه التقاليد ، ولكنه صراع يسمو فى
حد نفسى واحد مستقيم لا عمق فيه ، ولا يزال قيس يكرر صواقفه
بدائية فى مناسبات الأحداث المروية فى تاريخه على شكل غنائى
محض ، وهو بذلك يتعرض للحوادث تعرضا ، من غير أن يؤثر فى
ممرها ، ودون أن يحدث أصداؤه مختلفة الأبعاد فى حالته النفسية

ويعرض شوق صورة للبيئة السياسية والطبيعية فى أول المسرحية
فى محس سر ليل مع صاحباتها ومع ابن ذريح ، وهذا هو الطابع
الوصفى والإطار العام للأحداث ، وهو تقيد صار قاعدة فى
المسرحيات منذ الرومانتيكيين ، وشوق فيه متأثر بالرومانتيكية ،
ونكته يربط هذا الوصف بشخصية ليل وقيس ربطا لا إحكام به ،
ويعلم من هذا الحوار وما يليه فى نفس الفصل أن قيس قد أخرج به
الحب ، وأنه أليف الوحش فى الصحراء ، وأنه لم يعد يألف
البيوت ، على حين لم يعرض شوق فى المسرحية ما يدور فى نفسه لئلا
هذا اليأس ، فلم تكن خطبته ليل قد قصت بعد سره لم يزل فى مكتبته
أن يرى ليل ويتحدث إليها بتلمة أو بأخرى كما يحكى شوق فى آخر
الفصل الأول من مسرحيته .

وكانت شخصية ليل فى المسرحية أكثر حياة من شخصية قيس ،
وهى تنهب صراع نفسى بين عاطفتها نحو قيس - وبين نزولها على
التقليد المحامى خوف المار ، وتظل مترددة حائرة ، على بينا وبين
خاصها وأهلها تعترف بعاطفتها ، وتودع يعبد هذا الصراع ، وهى
تمام الناس تتحاشى هذا الصنف خوفا من سلطان التنايد ، وتحشد
على قيس لأنه وضعها فى هذا المأرق

وقيس فى مسرحية شوق يقضى عليه نحو خمس مرات ، لفتنة
واهية أو غير مناسبة ، وشوق فى هذا يكرر المأثور من رواياته العربية
دون تمحيص ، وقد سبق أن مبنا أن كثرة الإحصاء بما فيه الصيغة
فى أخبار قيس ، ولالإحصاء عندهم معنى خاص ، كالحون ، سبق
أن أشرنا إليه . ونحن يبق قيس من إحصاءاته مع ليل بعد مناجاته
إياها فى الخطوة ، يكون والدها قد حصر - بيدور حوار بين الثلاثة
قيس وليل ووالدها . وفى هذا الحوار يرى حامسا حيا من جوانب
ليل ، إذ تستعطف والدها فى شأن قيس ، وتبدى نحوه حيا خالصا ،
وترى أنه لم يدب ذبا يستحق عنه كل هذه الحموة ، وأن التقاليد
فى حقها ظلمة . وليس فى هذا تدافع مع حديثها السابق إلى ابن
ذريح ، ولكنه ملابسات الآخر من حس ليل فى صراعها النفسى بين
عاطفتها وتقاليد قومها

(المهدى والد : ليل موجهها الخطف قيس بمحض من ليل)
(قيس وهو حاول التوفيق بينهما ليل) :

عمّ ليك عمّ

(المهدى)

حكك قادهب لا تقأ لى بعد العشيّة دارا

(ليل)

أبى لا غير على قيس

(المهدى)

لم لا إن قيسا على القرابة جارا

(ليل)

أبى ما تراه كالفن الداءى لحولا ، وكالمحب الصفرارا
وتأمل رداءه ويديه نجد النار أو قر الآثارا
أبى ، دعه يسرح ،

(المهدى)

بل دعينا لا نزيدى بالبل سخطى الفجارا

(قيس)

حب يا ليل - حب ذلا لعمى

وكى حلصة له واعندارا

عمّ ماذا جيت

(ليل)

ماذا جى قيس !

(المهدى)

سيت السرواة والأعجبارة

(قيس)

إهم يأنفكون يا عمّ

(المهدى)

والسفسيفيل

أبىلا غشبيته أم نهارا ؟

ما الذى كان ليلة الليل حى

قبلت فيها السيب والأشعارا ؟

(قيس)

لم تكن وحدها ، ولا كنت وحدى

إنما نحن فتية وعندارى

جمعنا عائل الحى بالليل

كما يجمع الحمى السمارا

ليس غير اللام ، ثم افترقا

ذهبت بجمه وسرت يسارا

(المهدي)

امض قيس امض ، لا تكس ليل
كل حين فصححة وشارا
فكأنى بقصة النار تسوي
وكأنى بذلك الشعر سارا
وكأنى ارتدبت في المي فلا
ونجحت في القبال عارا
امض قيس ، امض ،
(قيس)

هم رلقا بسليل
ريسي ، ولا تكن جبارا
الحدار الحذار من غضب الله
ومن صغته ، الحذر الحذارا
(المهدي)

امض قيس ، امض ، جئت تطلب نارا
أم ترى جئت لتعل البيت نارا ؟ !

وعقب ذلك بظل قيس وطائفة ، ينشد له أهله اللوعة والطلب
دون جدوى ، ويعلم أنه حج به أهله ليشي من حب ليل مطلب من
الله أن يزيده بها حبا على نحو ما عرف من أخبار قيس للفرية ، ثم
يعرض بوجل وساطته عن قيس ، يريد أن يشبع له عند الخليفة الذي
أهدر دمه ، بأي قيس ويرفع :

(ابن عوف)

ولرؤيتي عند الخليفة شائعا يا قيس ؟

(قيس)

لا والواحد الخلاق

بل عند ليل لافض ، فاضح لي لدى
ليل ، ونشد قلبا أشواق

وربما أراد شوق بذلك إبراز صفة إنسانية أخرى غير صفة الهيام
بليل العاطفة على شخصيه ، وهي صفة العزة والفروية والأخفة أن
يستشعر إبقاء على حياته ، ولو كان لدى خليفة ، أو أن قيس بذلك
يكبر شأن ليل عن أن يقرن بالخليفة ، وقد يكون في هذا أثر من
الترعة الصوفية التي أوردناها قبل من نزع قيس الصوف عن اللوك ،
واحتقاره من يترامون على أصابعهم ، ولذا معناه الاجتناع والفلسف
الذي أشرنا إليه ، ولكن إشارة شوق إلى حزة قيس وترصه عابرة ،
لا تصح ناحية نفسية جديدة من نواحي قيس .

وينعرض قيس للكارتة التي بها يتحدد مصيره ، في منظر
التخيير ، تخيير ليل بين قيس وورد ، ويسوق شوق ذلك على يد
الوسيط ابن عوف ، ومنظر التخيير هذا أكبر مناظر المسرحية صيغة

هبة غنبلية ، وفيه يبلغ صراع ليل النفس قته ، وتنتهي فيه إلى
الانتصار للواجب ضد العاطفة ، فتحتار وردا على حبيبها قيس
وانتصار الواجب على العاطفة مألوف عند الكلاسيكيين ، ولأنك
أن شوق أفاد من الشاعر الفرنسي كورن في وصف هذا الصراع
ولكن انتصار الواجب على العاطفة في منظر التخيير هذا ليس سوى
انتصار ظاهري ، إذ إن ليل لم تكن تؤمن بما تقول حين فصلت
وردا ، ولكنها اتسقت إلى هذا التصيل ، وظلت مع ذلك وية
لقس ، تات على حيا ياء ، كارة في قرارة نفسها برادج هي في
الواقع بحيرة عليه

رياء ماذا قلت ؟ ماذا كان من
شأن الأمير الأريحي وشان
في عوف كان ابن عوف عفا
فبه وكنت قليلة الإحسان
فزهمت قيسا لسالي بمساة
لومي حجابي أو أراك صبا
والنفس تعلم أن قيسا قد بي
مجدى ، وقيس للمكرم بان
لو لا قصائد التي نوهن لي
في البعد ، ما علم الزمان مكان
لجد هذا بطوى وسفى أهله
ولقصيد قيس في ليس بغان
عالي غلبت طبع أخرى من يدي
والأمر يخرج من يد الخطيبان
فللوا : انظري عاتكين ، فبني
أصرت رضى أو ملكك عنان
مازلت أهدى بالوصف صاها
حتى كنت بين بالظمان
وكأننى مسجورة ، وكأنا
قد كان شيطان بفره لسان
فصوت ألسنة ، وقطر هيرها
قدراً بخط مصابر الإنسان

وحدث ليل أو (مولوجيا) السابق نقطة التحول في
المسرحية ، فهي كما تقول قد قطعت اثنين بتسرهما في القطع باستيار
ورد ، وظلت وية لعاطفها ، ولذا لم تؤمن برواج لا يقوم على
قدسية العاطفة ، لأنه في الواقع رواج إكراه . وهي في ذلك مثل
قيس ، كلاهما لا يؤمن بحقوق ليل هذا الزواج ، على حين يعتقد
كلاهما في حقوق الحب ، وأن له قدسية ، لأنه رباط إلهي لا يكسره
سوى حيد الأوهام والتقاليد البالية . وهذه العقيدة في قدسية
الحب ، والكتران بكل ما يقف في سبيله عقيدة صوفية رومانتيكية

الرومانتيكيين ومسرحياتهم بسبب طعنهم العاطفية ، وقد س هذه السنة للرومانتيكيين حال جالك رومو و قصته (هيلير الحادثة) وتأثر شوق هنا بالأدب الرومانتيكي ووضح لا ليس فيه . وى جميع هذه القصص والمسرحيات الرومانتيكية تعرض الزوجة الحرب مع حبها ، تماما كما فعلت ليلي في رقصها الحرب مع قيس .

والموقفان السابقان : موقف ليلي وقيس من قدمية العاطفة ، وما ترتب عليها من عنصرية ليلي ومن حرص قيس عليها الحرب ، متصلان أوثق اتصال في مسرحية شوق ، غياب معانيها العاطفة التي أشرنا إلى مصادرها الصورية الرومانتيكية معا . والموقفان من الموقف الصبة الحية المهمة في مسرحية شوق

وقد التفت في مسرحية شوق آثار التيارات الفكرية السابقة عليه من طلبة صورية ورومانتيكية ، ولكن شوق - على الرغم من إفادته بها - لم يوغل في صورية قيس ولا رومانتيكيته . كما لم يوجل في التحليل النفسي العاطل ولا الاجتماعي ، وألى لنا بصورة لقيس ولأساته مع ليلي ، لكونها أخباره العربية القديمة ، وأكسبها بعض الجدة ، وخالف فيها الطابع الصوري الفلسف العميق في الأدب الفارسي ، والطابع العذري العاطل المحض في الأدب العربي القديم . وى ذلك رأينا ثلاث صور مختلفة لقيس ، وقد كانت الأخبار التي دسها الصورية في رواياته العربية مما سهل دخوله في الأدب الفارسي فليست صوريا وحكما اجتماعيا على طريقة الصورية . وأصبح بذلك شخصية أدبية عالية مرنة القلب موعة الدلالة ، أكثر حياة وتأثيرا وحقا في الدلالة من مجرد شخصية تاريخية محصورة في دائرة أخبارها الخاصة بها . وصل للشخصيات الأدبية على الشخصيات التاريخية أنها تصبح محالا لتيارات الفكرية ، والمظاهر السيلة الإنسانية . وتصور القصايا العامة الخالدة ، هي لا تقف عند حدود ما وقع . ولكنها تصور على حد تعبير أوسطر ما يمكن أن يقع ، وهذا كان الأدب الموضوعى على هذا النحو أكثر فلسفة من التاريخ

وقيس العذري الصوري الرومانتيكي ، يلتق في ببل إحصائه وعمق فكريه ، وسامى حبه بشخصيته فاوست الفلسفية كما صورها جوتة في الجزء الثاني من مسرحيته ، حيث يصل فاوست إلى الحقيقة من طريق عاطفته وحبه للجمال ، ونهى مسرحية فاوست في جرتها الثاني هذه الحملة التي يمكن أن نصعبها كذلك على لسان قيس كما رأينا ، إذ يقول فاوست : « ابن الأتونة نفودنا إلى الأعلى »

معا ، وبذلك تشابه فلسفة العاطفة عند الرومانتيكيين والصوريين كما قلنا من قبل . وشوق في تصوير ليلي وقيس من هذا الجانب قد استعاد من شخصية قيس في أدب الفرس والأدب الإسلامي جملة . كما استعاد من اطلاعه على أدب الرومانتيكيين . ولهذا تأثر في موقفين أحدهما يتعلق بليلى ، وهي أنها بحيث عذاره بعد رواجها من ورد ، وهذا ما ليس له أثر في روايات قيس العربية . وهو ممكن في جميع قصص قيس وليلي الفارسية والتركية . ولذا أقامت بلي مع ورد إقامة المصطر . فصحح به محكم واجب ظاهرى . ومضى معه بقية عيشها على مصص ويأس . وكان ورد صه يؤمن بما تؤمن به بلي من قدمية العاطفة ، ولذا نزل على إرادتها . ولم يفر بها . وإنما أمسك بها في حصنته لأنه كان يحبها وحرصا على مكانته ومكسب كما نفصى بذلك التقاليد الفاسية . ولذا يصعب ورد في حديثه عنها لقيس بالفلسية

« اذا جنبها لأنال الخفوق

حتى قدسها أن أنالا .

ومن أجل إيمان ورد بقدسها هذه . وأنه لا حق له فيها . جمعها بقيس وتركها معا ، وبهم من الموقف الخاص بذلك في المسرحية أن ورد ترك عمارا خادما ترقب ما يقولان . وهذا موقف شبيه في الأدب العربي بموقف روح عمار من حبها العذري عروه بن حرم مما يروى من أخبارهما . ولكن شوق يصيب موقفه صورة في مسرحيته صفة دسبة مفسنة من أخبار قيس الصورية . فليلي في مسرحية شوق نصف وردا في إجلاله لها وعدم تطلبه سفوق الزوجية منها . نصعب بالورع

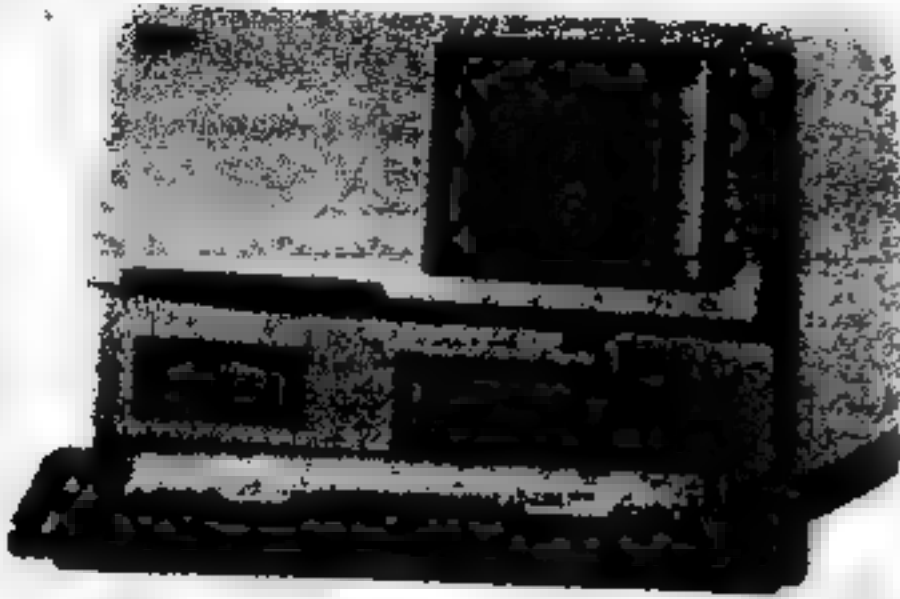
فورد بما عسر لا نظركه

مروءة في الرجال أو ورعا

وقد كانت إقامة بلي على هذا اليأس في منزل زوجية لا تؤمن بها سببا بداه عصال قصت حبها على أثره . ومات قيس على إثرها . والموقف التالي النتج عن إيمان قيس بعه بقديمية العاطفة وبطلان الزواج الذي لا يقوم عليها . هو أن قيما حين نصربه الغيرة من روح بلي في لقاءه إياه . لا تلبث يراى غيرته . أن تنطفئ . إذ صرعان ما يصدق وردا في أنه لم يفرها . وأنه هو الآخر ضحية تفديد . ثم إنه يعرض على ليلي أن يهرب معه . ومأنة حرص حب على حبيته أن يهرب معه من منزل زوجها الذي لا يحب غير معروف في الأدب العربي . ولكنه مألوف مطروق في قصص



CRTronic



أصغر جهاز للمصف التصويري
في العالم يستخدم صمام الأشعة
الكاثودية (CRT) فنتائج
عالية الجودة . . .

من لينوتيب - بول

سى . آر . ترونيك

الخصائص الفنية

للسى . آر . ترونيك

يعتبر إنتاج جهاز السى . آر . ترونيك من قبل شركة لينوتيب - بول بحق تطوراً رائداً في مجال صناعة أجهزة
المصف التصويري نظراً للإمكانيات الفريدة لهذا الجهاز بالنسبة لحجمه وثمنه

فهو الجهاز الوحيد في العالم

الذى يستخدم تكنولوجيا صمامات الأشعة الكاثودية

ويصف مختلف النصوص ، ويتم تحرير النصوص والرسومات باستخدام أسطوانات مضغوطة صغيرة ، ويتم
تصحيح وتعديل النصوص باستخدام الشاشة المرئية ، كما الإخراج يمكن الحصول عليه إما على الورق
الحراري أو الملصق .

ومن إمكانيات جهاز الـ CRTronic

- إعطاء أحجام مختلفة للحروف من 4.5 سم إلى 7.2 سم بزيادة نصف سم أى 1.5 سم حجم مختلف .
- يمكن الحصول على أشكال مثلثية للحروف العربية .
- كما يمكن جعل الحروف مضغوطة
- وأيضاً يمكن جعلها ممتدة وثالثة .
- وكذلك جعل الحروف محدوجة .
- ويتم ضغط أو مد الحروف حسب رغبة المستخدم .
- كما يمكن أيضاً صف المعادلات الرياضية والرموز الكيائية .
- وأنشكيل الكايل أيضاً بلغة العربية .
- يمكن الدمج بين اللغتين العربية واللاتينية على الورق الحراري وعلى الشاشة .
- يمكن الحصول على خطوط أفقية ورأسية حسب السمك المطلوب .
- مكونات جهاز الـ سى . آر . ترونيك
- لوحة مفاتيح منفصلة يمكن تحريكها حسب راحة المستخدم .
- وحدة مركزية بها ذاكرة سعتها 112,000 حرف وشكل للتعامل مع النصوص وأخرى بها ذاكرة سعتها 112,000 حرف ويوزع لحفظ أشكال الحروف وللتحكم في وحدة التصوير
- تحرير النصوص يتم على الأسطوانات المضغوطة الصغيرة سعتها 160,000 حرف تقريباً على كل
أسطوانة

مع التحيات

مهندس

أحمد أحمد الخيشي

الخيشي هاريس

صندوق بريد رقم 1 طرابلس
برجها الأولى
للكافة مكتب ومعرض 88 شارع واثب بقرة
مجدد وكلاء 447

قراءة في مجنون إلزا

سامية أحمد أسعد

عنه

لم الحديث عن «مجنون إلزا» . وهو نص فرسي لشاعر فرسي . في عدد من الأدب المقارن . هذا هو المؤلف الذي حاول أن يجيب عنه . وسوف تبين الإجابة أن مجالات الأدب المقارن مجالات واسعة . ثم تعد تقتصر على قصايا التأثير والتأثر التي اعتمدت عليها اعتماداً كبيراً في البداية .

ولا شك أن العنوان «مجنون إلزا» مجرد ذكره . يعيد إلى الأذهان قصة مجنون ليل . وهذا ، فيما يبدو . ما أرادته الشاعر أراجون . وتسيطر على القصيدة شخصية «مجنون ليل» الذي حرص الشاعر على إعطائه اسم قيس بن عامر النجدي . كما في الأصل العربي . لكن أراجون ، بمحاولة هذه القصة المعروفة أثبت أن الكاتب يمكن أن ينطلق من أسطورة أو قصة . أو شخصية . أو فكرة . سبق أن تناولها آخرون . ويعملها بحرية تماماً دون أن يقطع الصلة بين العمل الأدبي الجديد وأصله ومصدره .

وإذا رجعنا إلى الأدب المقارن . وجدنا أنه يزخر بهذا النوع من المعالجة . كم من مرة تناول الكتاب أسطورة أوديب أو أنتيجون . وألهمها إلينا مسرحية على سالم «انت إلى قنلت الوحش» . وذكر مجنون ليل مقرون . بلا شك . بمسرحية صلاح عبد الصبور «ليل والخنون» . واسترعى عبد العزيز حمودة أسطورة إيزيس وأوزيريس في مسرحية «الناس في طية» . لن نطيل القائمة . لكن هذه الأعمال القريبة ما في الزمان تكفي لكي نقرر أن المقارنة قد تمثل في كيفية التحول من الأصل إلى صورته الجديدة . لا البحث عن الأصول والمصادر .

تبقى أراجون يلزا في نصوص شعرية كثيرة . لعل أهمها «إلزا» و«مجنون إلزا» . وفي القصيدة التي نحن بصددتها . يعنى بها أيضاً . لكن على لسان بطله «مجنون» من منظور جديد . وبطريقة متكررة كل الإنكار

نشر أراجون هذه القصيدة انظر إليه - ١٦٠ صفحة من مطبع
البحر - عام ١٩٦٣ . وهي تنتمي لبعض جوانب إق أسبحة . إذ
يتعلق الأمر بالأيام الأخيرة للحكم العربي الإسلامي في عرناطه .
وأخر متروكها . وسفر كوتومبوس أعلنت عن موضوع القصيدة

بعض أبيات وردت في ديوان أراجون السابق «إلزا» (١٩٥٩) ، حيث نجد موضوعات كالغيرة ، واليأس ، اللذين يشعر بهما كاتب وإسان عاشق ومحِب يقول أراجون في «إلزا» :

«أحياناً نصل إلى من أسبانيا

موسيقى الياسمين ..

آه يا أرض الغزو الجديد

يا بلد الحجر والحيز الأسمر

ها نحن ذا كم أنهم

من أفريقيا إلى لونتاراني ..

إن أسبانيا التي يتحدث عنها الشاعر في «إلزا» هي أسبانيا الإسلامية في العصر الوسيط ، أولاً وقبل كل شيء ، فالشاعر يتحدث عن سقوط آخر قلعة إسلامية في هذا البلد ، ولكن من وجهة نظر المهزومين لا المنتصرين ، وما يمثلونه على المستوى الثقافي . لقد أحس ، في السنوات التي كانت تدور فيها الحرب بين فرنسا وإسبانيا ، الحاجة ملحة إلى الكشف مرة أخرى عن تلك الثقافة ، الثقافة العربية أو الإسلامية ، التي قدمت لأوروبا مفهومًا جديدًا محب ، ونقلت إليها الفلسفة الإغريقية وكثيراً من الأفكار والمفاهيم التي استمد منها رجال عصر النهضة فيما بعد . يقول أراجون في «الحديث مع فرانسيس كريكو» (١٩٦٤) :

«لا شك أن أحداث شمال أفريقيا هي التي جعلتني أفكر
جهل ، والتفكير الثقافي الذي لم يكن خاصاً في إحدى ..»

في «مجنون إلزا» ، يحتل الشعر بالنثر ، ويجد أشكالاً أخرى من الكتابة لا تنسج على أي منها . نجد النثري ، والأعبي ، والقصيدة المقتناة ، وأحياناً من الشعر الحر . ونثراً يفتاحياً كثيراً ما يرتبط بمفهوم القصص التاريخية . ومن حيث المصنوع ، يمتد الشاعر الماضي ، بل يتدخل فيه أحياناً ، لكنه في أغلب الأحيان ، يجعل بطله المجنون يقرأ في كتاب استغفل . أما نسج القصيدة ، فيعتمد على عنصرين أساسيين مترامين ، مأساة ابن عبد الله الذي يحيط به أناس من عليّة القوم المستعدين دائماً لحياته ، وشعب محرق بين الفصائل يتردد في الاعتراف عيه - ولا يمكن إلا أن يرى المدي ، في كل هذا الحالة التي عاشها فرنسا عام ١٩٣٩ - ١٩٤٠ ، ووجود شاعر ملهم ، ملقب بالمجنون ، يحرق الشوارع في هذه الأزمة المصيرية ، ويعتصم تحت امرأة لم يوجد بعد ، اسمها إلزا ، ولأن المجنون يعد هذه المرأة بدلاً من أن يعد الله ، والأخطر من هذا ، يعدها في حين أنها لن توجد إلا في المستقبل ، يطارد ويسجن بهمة الكفر . وفي السجون ، يواصل مجنون الغناء ، تصبغه شخصيات أخرى ، أقرب إلى المرحطة منها إلى عبادة الله ، وبعد أن يوسعوه ضرباً ، يفرجون عنه ، لكن المرحمة ، واحتلال المدوك الكاثوليك لفرنسا ، يجرّونه على الفرار إلى الجبل ، حيث عمية العجور ، ويتولون حمايته عندما يجرّس إلى حد اللطيف ، عندئذ ، وبعد أن تكون غرناطة الأندلسية قد شهدت كل الأمل .

يأخذ المجنون في قراءة الأزمّة القلعة والمتنحى بها ، وما دون جوان الذي تحول فيه الحب إلى السحرية ، ولقاء الكاتب الفرنسي شاتوبريان ، وناتالي دي نواي ، وقتل لوركا ، والرجال الذي تأتي فيه إلزا . وعيناً يحاول المجنون استحضار إلزا بالبحر . وفي النهاية ، يموت عند الفجر ، بعد أن يلقى القبرص على تابعه الأمين ريد ، ويغيب حتى الموت أمام محاكم القضاة . ويحدث كل هذا في الوقت الذي تنجّه فيه سنن كولومبوس إلى أمريكا . ويقول شاعر ١٩٦٣ على لسان المجنون :

«إن من يأخذ على الاتجاه ينظرني إلى الماضي لا يعرف ما يقول
أو يفعل . إذا لودتم أن أفهم ما سباني ، لا يشاعته فقط ، دعوني
ألقى نظرة على ما كان فهذا هو الشرط الأساسي لنزع ما من
العاقل ..»

هذا بالفعل خط أساسي في هذا العمل المعقد . وهناك تيمة أخرى تمثل في فكرة معية عن المرأة والحب . تحول الانطلاق الوجداني نحو الله إلى المرأة والسعادة الدنيوية . و«مجنون إلزا» أيضا تأمل غثالي في الزمن ، أو بالأحرى في الأزمنة المختلفة التي يعيشها الإنسان ، كما أنها مأساة الوطن ، المباح المباح المندوع ، ومأساة ملك ، إنسان أعطى مؤرخو البلد للتصريح فكرة خاطئة عنه ، إنه ملك ابن عبد الله الذي كان يريد أن يتخذ غرناطة ، ولم يعرف كيف يفعل . لأنه وقع فريسة لهذا الخنزير الذي يرقى كل إنسان . إن «مجنون إلزا» قصيدة ، نعم ، لكنها قصيدة فلسفية ، وغنائية ، وتاريخية . بل هي قصيدة ، وهي تبدو وكأنها وصية ذهبية خطها لنا مؤلفها بوي أراجون .

يعرف الجميع أن «مجنون ليلى» قصة عربية سجلها أبو العرج الأصبهاني في كتاب «الأغاني» ، وأنها جزء من التراث العربي . وإطارها العام معروف أيضاً . يمشي قيس الشاعر ابنه عمه ليلى ، ويسب شعره في إداغة قصة حبه لها . لذا ، عندما ينضم للزوج منها ، رهص القبيلة ، وتزوج ليلى من شخص آخر ، هيجر قيس ، ويحتار المرأة . وفي النهاية ، يموت العاشقان

ثم سادس شعراء العرس في نظم قصة ليلى والمجنون ، مما يدل على تأثرهم الواضح بالثقافة العربية . ولقد أشار محمد عيسى هلال إلى شخصية ليلى والمجنون في الأدب العربي والفارسي في كتابه «الأدب الفارسي» . نظم القصيدة اثنان من كبار شعراء فارس ، النظامي النكجوي الذي عاش في القرن السادس ، ونظم أيضاً قصة خسرو وشيرين . وعبد الرحمن الخافي الذي عاش في القرن التاسع ونظم أيضاً يوسف وزيينة

ظل اسم قيس وليلى زمراً محب العذري الصادق . ورد عيسى هلال هذه العذرية إلى الأدب الفارسي . ومع ذلك ، اختلفت

لأراه حول هذا الحب . يقول أحمد شمس الدين الحجاجي في
حث عن محور ليل عند شوقي

«لقد أت القصد المتصوفه ، فزأوا فيها ومرا للحب السامى ،
واستعدوا معانها في حديقهم عن الحب الإلهى وتغنوا بلبلى . وعندها
العصر رمزا للذات الإلهية ، وعندها المحزون رمز ، لا إله إلا الله ،

والقصيدة ، وإن كانت واحدة ، إلا أن لكل شاعر وقاص طريقته
الخاصة في عرضها . وتصوير مواضعها ومشاهدتها ، وإجراء الحوار
على لسان أبطالها .

كيف نشأت فكرة «محزون إلزا» عند أراجون ؟ بالرغم من أنها
ممنوعة من البحث في هذا المجال لا بعدى الاستنتاجات
والاستنتاجات ، إلا سوق الأسباب ، المعنى على الأقل ، التي
جعلت أراجون يوجه إلى السياق العام لقصة ليل والمحزون خاصة ،
واسبانيا الأندلسية عامة

يقول أراجون إن فكرة القصيدة نشأت عنده عندما نظمت
روجه إلزا تريبوليه باسم غرناطة

«كان لابد أن يأتي يوم أعرف فيه ، عن طريق المرأة الوحيدة
التي كنت أحبها ، أقصد المرأة الوحيدة التي أحببتها ، أغنية من بلدها
البعيد . مستها غرناطة منّا حبيبا .

إها قصيدة ميخائيل زيلتوف التي عرفتها عن طريق إلزا ،
وسمعتها ، بناء على طلب إلزا ، سمعت مؤلفها يلقبها في حين كنت
أجهل لغتها ، ولم أفهم منها سوى لازمة عن غرناطة . هذه القصيدة
التي اختلطت فيها الخيول العربية بخيول القوزاق ... أصبحت روح
لقصيدة إلزا هذه . قصيدة تحدثت عن اضطرابات القرن
العشرين اهائلة . حيث انتزع الرجال والنساء من أوطانهم . وقرأ
فيها مصيرنا المزدوج ، ونداء غرناطة للفاطمة . والتعبير عما يربط
حياتنا . وحلمنا المجمعين .

غرناطة باحى غرناطة غرناطى

لم تكن غرناطة بالنسبة لى ، قبل إلزا إلا مجرد حين يشبه أى حين
آخر ، لكن أية بذرة تحتاج إلى الأرض والشمس لكي تزدهر وهكذا
ارتفعت غرناطة من أرض أحلامى إلى نور المرأة التي نظمت
باسمها . (محزون إلزا ، صفحة ١٥)

لكن اعلم بمدينة الحمراء كان قد راود الشاعر طويلاً وتخلكه
احسن إليها ، قبل أن تحقق إلزا باسمها

«من الوقت ، عرفت سنوات كاملة دون أن يعاودنى حلم غرناطة .
وكان يجب أن انتظر حتى يبغى شعري لكي أفهم ما تشتمل عليه
هذه اللامبالاة من دوار ... عندما يحيا الموه القليل الذى تبقى له من
العمر ، على هذه الأرض ، يعرف حقاً معنى مرور الوقت
مع ذلك ، لا تحلم كل الأحلام وعبونا مفتوحة . ذهبت إلى
غرناطة في خريف عام ١٩٢٦ عندما بدأت الرياح المردة تهب

عليها ... وبعد أن قضيت ثلاثة أيام فيها ، ولبلة في مقبرة العجور ،
رحلت وأنا أفكر في العودة إليها . لكن التاريخ هو الذى يسرنا
وعندما عدت إلى أسبانيا ، كان دم لوركا قد لعلخ جبين غرناطة
وحيث سقط لوركا ، بعد عودته من أفريقيا مع بعض الفرسان
العرب ، كان عاز آخر يجمع أمثالى من دخول أسبانيا . وحدث ذلك
عندما عاد إلى اسم المدينة الحمراء عن طريق مختلف قنما .

(محزون إلزا ، صفحة ١٤)

وكان السبب المباشر في نشاء القصيدة خطأ ورد في تركيب جملة
فرسية :
La veile où Grenade fut prise.

حيث كان يجب أن تكون
La veile du jour où....

ونجد الإشارة إلى أن اهتمام أراجون بالمشور العربية والإسلامية
كان نتيجة للظروف السياسية التي عاشها فرنسا والجزائر آنذاك . فرض
هذا الاهتمام نفسه على الشاعر بوصفه حدثا حاسما في الحياة القومية
الفرنسية . كان التعطش إلى العدل قد جعل بعض الأصوات ترتفع
في فرنسا ذاتها مطالبة بوضع حد للتعذيب ، وإصدار كل شيء ،
إهتدار الدماء . وخويل الأطفال أنفسهم إلى وحوش . وذلت
الأصوات إلى كل هذا يجرى بينما يرتفع العلم الفرنسي فوق ارض
الجزائر

لكن السياق التاريخي لم يكن الباعث الوحيد على هذا الاهتمام ،
إلا يتضح من دراسة شعر أراجون أن سحر الثقافة العربية الإسلامية
قد ملكته دائما . وعندما سئل عن ذلك ، تحدث عن أوجه الشبه
الكثيرة بين الشعر العربي وبعض ألوان الشعر الفرنسي :

«ألا توجد بين شعرا ، ألفيد شعر جنوب فرنسا ، وشعر أسبانيا
العربي ، علاقة قرابة وثيقة ؟ ... إن ما يشغل ذهني ... هو العلاقة
الروحية بين هذين اللونين من الشعر ، وتشابه مضمرها ... أنا
لا أرى أن هناك هوة تفصل بين البشر . لهم يولدون ويموتون في كل
مكان . وبين كافة الشعوب ... هي طريق أسبانيا دخلت إلى عالم
الروح الإسلامية المجمع ، تلك الروح التي كان كل شيء فيها غربيا
على ... ربما لأن أسبانيا كانت أقرب إلى جغرافيا وفكرنا . وأفلام
التاريخ المعاصر بين وبينها روابط ، وجسورا يسهل الانتقال إليها
والسياسة لا تدخل لها في كل هذا ، إذ يتعلق الأمر بإحساس إنساني
معين .

لاشك أن من يقرأ محزون إلزا ، يمس في كل صفحة فيه أثر
للثقافة العربية والأدب العربي . لذا ، لن نتوقف عند هذه العينة
لكي نحصى الكلمات والمعاني ، والأمكار التي تؤكد ذلك . فمن
الواضح أن أراجون قرأ كثيرا من الكتب التي تتحدث عن تاريخ
العرب وتقاهم . بحيث جاءت الصورة مطابقة للأصل إلى أبعد
حد . يكفي في هذا الصدد ، أن تشير إلى أن أراجون حرص على
تأكيد معرفته بكل هذه الأمور ، فأورد في نهاية الكتاب معجما

سكيات معروفة التي استعملها في القصيدة والنص ذاته يرخر بالكلمات العربية المكتوبة بالحروف اللاتينية ولا يقتصر الأمر على المفردات الدعوية ، بل يتعداها إلى نحو العام الذي وفق الشاعر في خلقه . على سبيل المثال ، الفصل الذي يتحدث عن « الحياة الخائبة للوزير أبي القاسم عبد الملك » يحمل بصمات واضحة « لآلف ليلة وبته » . هذا بالنسبة للمصادر العامة للقصيدة .

أما مصدرها الخاص فهو قصيدة الشاعر عبد الرحمن الجامي الذي يعترف أراجون صراحة في يدعي له به . وكثيراً ما يشير إليه في قصيدته ويوضح ، من البداية ، أن حامى نظم قصيدة محوود ليلي قبل سقوط غرناطة مثال سوات تقريباً ، بينما كان في السبعين من عمره وفي ختام القصيدة ، يقول على لسان محوود ، أمام قبر الشاعر تدارسي الذي يتحجب بصفه أمامه

« لقد كنتُ السهم وأنت البد التي تشد القوس ، والقوة التي تجعلني أطير إلى الهوية هي العاصفة . والآل ... أظلمت السماء ، وانفلقت أوراق العدة لانية ... جلي أياجامي ! أنت يا من أنا اعتماد له .

جهالك الحق جعلني كما أنا الآن
كان المادة في قلب الكلمات
موسيقاة العميقة مصدر صوتي .
كانت مرآتك القلب الكبير الذي ينفذ
النور ويجعل منها ليل .. »

(محوود إلزا ، ص ٤٩)

بالرغم من هذا ، يلاحظ أراجون أن قيسا العامري كان بدويًا ، وأن النموذج الذي استند إليه كان حب قيس الليل ، لذلك لمحب الذي يجده في قصائد شعراء القروس .

وبلغت أراجون النظر إلى أن بطل « محوود إلزا » لم يتخذ اسم قيس العامري الذي مات من الحب في بلاد نجد ، إلا بعد إصابته بالمحور . لكن ، كيف عرف قصة قيس وليل ؟ يفترض الشاعر أن نصها وصل إلى غرناطة بطريقة ما ، وأن المحوود وجده في أحد الحوايت . عندئذ ، بثأت فكرة حبو الحب في حي الباتين

« ها هو ذا قاريء وضع نفسه مكان عاشق ليل
وقد مثله اسمه واسم أبيه في نظر الجميع
لم يعد أحد يدعوه إلا بأخوون
واستبدل فقط باسم ليلي اسم حبيته
اسم ليس من هنا أو من المغرب أو فارس
اسم لم يتغن به أحد في الليل في قوافل العرب
ويشبه كثيراً نغمة مثجعة في قبض الصيف . »

(محوود إلزا ، ص ٥١)

الشعر هو أول شيء يربط بين أراجون ومحوود . فكلاهما شاعر ، قبل أن يكون عاشقًا إلزا ، أوليل ، بل لأن كليهما عاشق إلزا ، يقول المحوود عن مفهومه للشعر :

« أسمى شعراً الصراع بين الفهم والخواه والعميت ، ذهول الزمان ، وحيرة الضلال المطلق

أسمى شعراً الصراع الذي تنزعها المنعة من ، أو الجملة التي يستغلها الحجر .

أسمى شعراً ما لا يتطلب الفهم وما يتطلب ثورة الأذن ،

(محوود إلزا ، ص ٢٢)

والشعر مبدأ حياة أراجون ، بالرغم من أنه كتب النثر أيضًا ، عامًا كما كان الشعر اللغة الأدبية المفضلة عند العرب . لذا ، لا نعزو القصيدة من الإشارة إلى أهمية الشعر والشعر في غرناطة .

« كل ما يمكن أن نصه غرناطة من شعراء يأتي إلى ضفاف المنبر ليتناقش إلى أن ليهك نوى الشمس .

وعندهم في هذه المدينة من الكثرة حيث يشيرون حقلًا غطته طيور السمك . ألا يحفظ الناس فيها أبيات الشعر قبل أن يتعلموا القراءة أو حتى القرآن ؟

منذ أن ملأ هذا الشعب إسبانيا وكأها كأس .

نسى المحاربون رائحة الجبال

وعندما تحدث أنباء عندها

يقوم الأطفال ليرجلوا بأفواه لها لون المطر ... »

(محوود إلزا ، ص ٢١)

والشعر يدرس في غرناطة مع القرآن والحديث ، بل فيها أحيانًا

« من نافذة المدرسة لا نسمع قط كلمات الرسول بموعا شعر ابن زيدون والغزالي ... »

(محوود إلزا ، ص ٣١)

وأكد أراجون أهمية الشعر عندما أورد فصلاً خاصًا من الكتاب لأعاني المحور . كيف وصلت هذه الأعاني إلى أراجون ؟ إن ريدنا ، النص الذي كان يقوم بحملة المحور ولأرمله طوال حياته ، هو الذي عني بتسجيلها . وجعل لكل قصيدة عنوانًا ، لكن بتيسر له الرجوع إليها عند الطلب . إلا أن زيدًا لم يسجل إلا أعاني حسب فقط

« دهش بعض العلماء فيما بعد أن زيدًا لم يسجل الرجل أو القصائد الأخرى التي خص بها النجدي قصة غرناطة ومناسبا ، كما هو معروف للجميع ، وإنما سجل فقط تلك القصائد التي تحدثت عن إلزا وجه لها ... »

(محوود إلزا ، ص ٦٢)

ولا مثل عن سبب ذلك ، قال إن الكتابة لم تجعل لما يرود ، بل لما يبق ، وإن أستاذة المحبون علمه أن « مستقبل الرجل هو المرأة » لا المولود » . (ص : ٦٢)

والشعر ، في « محبون إلزا » يتحد أشكالاً مختلفة متعددة الشعر الحر ، الشعر المثنوي ، النثر الشعري ، الخ .. والقصائد متنوعة اللون ، والنحر ، والقافية ، وإزاء هذا التباين ، أحسن أراجون أنه معرض لسفد ، مما جعله يدافع عن كتابه ويستشهد بالشعر العربي :

« هل يجب أن أقول لأولئك الذين قد يأخذون على الخطأ بين الشعر والنثر ، واختيار أشكال من القول لا تنتمي إلى هذا القطب أو ذاك ، هل يجب أن أقول لهم إن الشعر العربي طائفاً ما كان إشفاقاً لتعليق نثرى أو بحث شعري ، تتخلله بعض الأمثلة والقصائد ؟ »

(« محبون إلزا » ، ص : ١٦)

ويصف أن الشعر الفرنسي ، كالشعر العربي ، يمكن أن يحد بل هذه الأشكال الوسطى ، ومن بينها ذلك النوع من النثر اللسي سجعاً ، والذي يعتبر القرآن أصل مثال له .

هناك أبيات مرجلة ، على حد قول الشاعر ، مثلاً : « يرثي رجل بلرج قصيدة رداً على العريب » (ص : ٣١) ، وأخرى أقرب إلى شعر الدمية ، كما في « ما يراه العامة » (ص : ١١٧) « ستواخان » وقصائد أقرب إلى المسرح ، ينطقها صوتان يجرى بينهما حوار ، « في امرأة المحبوبة » ، ويدور الحوار بالشعر بين الأم (عائشة) وأبيها بلث .

وحظي الرجل بإثارة الشاعر له ، فهو يكثر من استخدامه . وعرض على أن يشير إليه عنوان القصيدة . وحدير بالذكر أنه لا يترجم كلمة رجل ، وإنما يكتبها بالحروف اللاتينية . وسوق ، في هذا الشأن ، مثابري . أحدهما « رجل قطرة المود » التي يلتقي عندها نعتي .

« هي وحدها لها السماء
التي لا يمكن أن تأخذوها مني
هي وحدها لها القلب
وليحرق أحد على انتزاعه أو شفه
هي وحدها تلخ الأحلام
التي تحول يدي إلى رماد
هي وحدها تظلت من الذهب
كما يفعل السمندر
هي وحدها تفتح روعي
لما لا يمكن سماعه
هي وحدها ومن يعرف من أين
يأتي الطير إلى الزمان الطلوع . »

(« محبون إلزا » ، ص : ١٥٣)

والآخر قصيدة ينشدتها قيس ابن عامر ، وعنوانها « زجل المسجل »

« المرأة مستقبل الرجل
إنها لون روحه
إنها صوته وضجيجه
إنه بلونها مجرد مياح
مجرد بلورة بلا ثمرة
فه يثث هواء وحشياً
حياته ملك للخروب
ويده ذابها تدمه
أقول لكم إن الرجل ولد
للرأة وولد للحب
سيتغير كل شيء في العالم القديم
الحياة أولاً ثم الموت
وكافة الأشياء المتقاسمة
الحيز الأبيض والفضلات الدامية
سيرى الرجل والمرأة معاً ويسقط
عن حكمها الثلج كاليرطال » .

(« محبون إلزا » ، ص : ١٦٦)

ومن أجمل القصائد التي ينشدتها المحبون قصيدة بعنوان « يد »

« أعطى يديك من أجل القلق
أعطى يديك اللتين طالما حلمت بهما
للذين حلمت بهما لم وحلق
أعطى يديك لكي أنفد
عندما آخذهما في شركي البالس
شرك الراحة والخوف والمجاعة والانفعال
عندما آخذهما كماء الحليد
الذي يفلت من كل مكان من بين يدي
هل تعرفين أينما ما يمر لي
ويغزل ويثني الاضطراب في
هل تعلمين أينما ما يخرقني
وما خنته عندما أرتجفت »

(« محبون إلزا » ، ص : ٦٩)

لا تجمع بين « محبون ليلي » و « محبون إلزا » ، حب الشعر وأهميته حسب : وإنما الوظيفة الدرامية التي يقوم بها أيضاً في « محبون ليلي » . يف الشعر الذي يقوله قيس في ليلي حائلاً دون زواجه منها . ثم ينسل فيه وجود ليلي العائبة عندما يختار قيس الحياة الشعرية في الصحراء . والشعر أيضاً أداه يعبر بها قيس عن جنونه . إذن ، في « محبون ليلي » ، الشعر عفة وعراء في آن . ويمكن أن نقول بطريقة ما

إن الشعر كان سيبا . ضمن نسياب أخرى ، في انتهاء قيس العارى
إلى الموت

في «محور إلزا» . بلغت المحور الأنظار إليه بقوله الشعر أيضا .
وهو الوحيد بين الشعراء - على حد قول أراجون - الذي ظل يتعمق
الحب . في زمن صار كل شيء فيه إلى الهلاك والدمار . وينتهي به
قول الشعر إلى المحاكاة . فهو يقول الشعر في امرأة يسدها بدلاً من أن
يعبد الله . والأخطر من ذلك أن هذه المرأة ، إلزا ، لم توجد بعد
وهنا . يعتمد أراجون عن أصل القصة المعرفي ، ويوجه الشعر إلى
«سار جديد كل لحظة»

إن قصائد الحب التي كتبها المحور في إلزا ، وسجلتها زيلدهي
وسيلته في الوصول إلى زمان إلزا ، إلى المستقبل ، والأداة التي تمكنه
من قراءة ذلك المستقبل والبطرة عليه ، والمشاركة في صيته . وكان
الشعر أيضا أداة عهد إلزا أراجون لسجل اسم إلزا في صفحات
التاريخ . تاريخه الشخصي وتاريخ فرنسا ، ويتعلب على الزمان الذي
يمضي . وهكذا يرتبط الشعر بنجمة الزمان التي يولبها الشاعر أهمية
كبيرة في قصيدته

تتضم من فصل إلى فصل ، في «محور إلزا» ، مجموعة من
التملقات الشعرية والفلسفية . تدخل في سياق قصة حب المحور
ومأساة هرناطة في شكل فواصل عمانية . وهي تليد وكأنها أداة
لا يمكن أن تقاس بها العلاقة بين زمان البشر وتتابع الأحداث .
وهي علاقة عرفت باسم

ويتمثل تأمل أراجون في الزمان في إقامة علاقة عينة بين عدة
أحداث . والشاعر يعرف الزمان بهذه العلاقة . ليس بتتابع
لأحداث أو تراصها . لأن الزمان لا يتمثل في كل حدث على حدة .
ويرى أراجون في الزمان مفهومين : مفهوم سيكولوجي ، وآخر
يعتبر الحاضر مرآة للماضي والمستقبل

وتحتل نجمة الزمن عدة قصائد في «محور إلزا» . منها «رؤية
المستقبل» . و«الساعة» . و«حكاية المرأة - الزمان» . أما دراسة
زمن ومساء . فيمكن أن تنطلق من وجهي نظر مختلفين . الإتياء
بالتعبير . والانتقال المستمر أو غير المستمر من موقف إلى آخر .
أو الإتياء بالحركة الداخلية للحياة

ويلاحظ أحد المستشرقين أن أراجون طلب يوماً تفسيراً لأزمة
العمل في الحرية . ويضيف . هل كان أراجون يعرف أن هناك من
ميز - قبل بروسست - بين زمان الأمل . أي الزمان الناشئ .
ورمان الأمل . أي زمن الساعات ؟

وتعبر أراجون عن الزمان بـ «أساس» ، من خلال المرأة والساعة .
والشبابية . وتنصح العلاقة بين الزمان والمرأة أصل ما تنصح في
«حكاية المرأة - الزمان»

«في العالم للمرأة لا حب إلا حب واحد يربط أي تبادل
ظاهري .

في العالم للمرأة يدخل كل شيء ما عدا المرأة
إذا كنت امرأة امرأة فهي لا تترك
إذا كنت امرأة تصك لأبواب إلا بابك على العالم
إذا كنت امرأة امرأة عن أي شيء تتحدثان معا .
لكن إذا كانت المرأة امرأة زمان بدلاً من المكان
لما الذي يجري على صفحاتها
تخل فقط امرأة يعكس فيها الزمان الزمان
تعمل الصورة التي تأتي بها إليك
هذه المرأة التي لا ترى فيها نفسك بل تراها هي
تعمل المرأة - الزمن تسكبها الصورة - الحب
رعا استطعت أن تترك عندك تحرق من يرى
المسجل .

(محور إلزا . ص ٢٠٠ - ٢٠١)

والساعة صورة أخرى للمرأة فهي لا ترى الوقت الذي تشير إليه
لدا . كانت رؤية الإنسان محدودة . ومن المسجل أن عهد إلى
ما لا نهاية

«ألا يستطيع أن تحمل الساعة وتخبئها في شكل آخر
لا لتسجيل الوقت الذي تعطي لك في سيرها
ولكن لإجبارها على سلوك سبل
رفس أن يسلكها هذا الخواص الفاسد
وبذا كان الإنسان قد خلق عقرب الساعة لكي يتبعه فهو
لا يستطيع أن يجد الله تروعه» .

(محور إلزا . ص ١٩١)

ولا ينبغي أن يكون الكاتب شبيهاً بالساعة التي تسجل الوقت
موظفة الشاعر أكثر طموحاً وتعقيداً .

«التعلب على الزمان هي في قانونه
ولعطائه معنى نظام عكسي
لا توجد في رأي مشكلة أخرى»

(محور إلزا . ص ١٩٢)

وهناك جانب آخر للواقع المرتبط بالزمان : تعارض الماضي
والحاضر ، وتربطها في آن واحد :

«إنه الزمان التمثيل زمان الأفاق المحدودة
الزمان الذي يمضي ومع ذلك بين
الزمان الأسير الذي يسمى زماناً
ظللاً ظننت أنني أسلك هذا الطريق
الذي ينفقني بين الأمل والهدوء»

(محور إلزا . ص ١٩٢)

لا يتحلى أراجون عن النيات الذاتية المردية التي تعبر بها مأساة
زمان الشر عن نفسها ، ويحاول ، من طريق الصورة الشعرية ، أن

يتقل من النسي إلى اللاسي ، من واقع الحياة الداخلية ، إلى الواقع الذي يغير العالم الخارجى ، فهو يرى أن التصير الصحيح للأحداث هو التغيير بعينه . والعلاقة بين النسي واللاسى علاقة عضوية يبقى عليها أراجون في مستوى عال . نجد أولاً زمن الحياة الذى يحصى

«أصبح جيداً نريف الزمن
لدرجة أنه أرى في كل لحظة آخر لحظة
ويتحول الزمان بين أصابع الزجاجية
وعند زكنى إلى حبة قاسية» .

(«محور إزرا» - ص ٣٣٢)

والتميز الفسيولوجى عن الزمان تعبير واضح ظاهر . يمثل في علامات محسوسة تدل على تفتت الحياة التى يرفض الإنسان التسلم به ، وإن كان يرفض نفسه عليه مرصاً ، ويذكر من بين الأشكال التى يتعددها هذا التعبير ، الحوار الذى يجرى بين الشاعر وعارضه الباليه - وهو أشبه بالهزج - الذى يقترح تصوير شبحوخة المصور الأندلسى على حشبة المسرح . يرد أراجون عليه في القصيدة بقوله :

«أفهم أفهم لكن ما الحاجة إلى إظهار الشبحوخة
الرجل المحجور
الذى يمكن أن يكون هنا بطريقة تجريدية وأيضاً شاباً
وجملاً جداً ..

إذن الشاب ذاته فكرة سببية للغاية ،
قد تكفيك للإشارة إلى ذلك محصلات يضاء كبيرة غير
منتظمة فوق وجه حال من التجاعيد» .

(«محور إزرا» - ص ١٨٦)

وشبحوخة حقيقة لا يسلم بها المرء إلا بصعوبة .

«أشعر بأن النظر المصالة ، وموضوع الكف
وجفاف الوجنة وذبول البشرة وهذه الرخصة المبكرة
علامات الحياة قبل عيش الحياة وتنازل النظر
وأشوأ ما في الأمر هو مع ذلك ما لحسنه إزاء ثانيا الروح
السابقة لأواها» .

(«محور إزرا» - ص ٢٧٤)

هكذا ننقل من الحقيقة المادية إلى حقيقة أخرى معربة ،
ونصنع شبحوخة الروح مماكاة ساخرة لشبحوخة الجسد .

ونجد في «محور إزرا» طبعاً فيلسوفاً ، نحيل أراجون أنه يجالج
أصون المحتبى في مغارة الصخر ، بعد سقوط غرناطة . يقول
الطبيب

«لا ينبغي أن تبدو لنا تغييرات قيمة الزمن كما تبدو ، أى تصويراً
فلسفياً لا يستطيع أن يفهمه العامة : يشترك كل منا بهذه التغييرات في

حياته الخاصة . فمن الطفل غير ذمت الرجل ، ووعن الساعات ،
ما صار له زماً موضوعياً ، يختلف كقيمة ذاتية في نظر كل منها . إن
ساعة الزمن تدم للطفل أطول بكثير ، وتبدو أقصر للمحجور ، وكأن
الإحساس بالزمن يتغير ، ويسرع ، كلما قل ما تبقى للإنسان من
عمر» .

(«محور إزرا» - ص ٣٧٢)

والنظرة الحولية إلى زمن الإنسان وعلاقته بزمن التاريخ هي
الخطية التى يجدها وراء الملاحظات العامة المؤثرة في «محور إزرا»
ومع كل قصيدة وكل تطبيق يلينا تصاعداً ، في حطين متوازيين ،
مأساة المحزون ومأساة غرناطة . وشيئاً مثيراً ، يشعر القارئ بأنم
أصون في الحاضر . واقتراب نهاية غرناطة المهددة بحرب صروس .
والقلق أمام المستقبل الذى تشير إليه رؤية مزدوجة للزمان

«محورها تبكي داخل نفوسكم
حكايات الزمان الماضي .
إن البكرة الرهبة التى تنورها
نضج من قصيدة إلى قصيدة
الثورات المتكررة» .

(«محور إزرا» - ص ٣١٢)

ومكرة الزمان فكرة سببية في حد ذاتها

«إذا نظرت إلى الوراء ، جعلنى تفاصيل الحياة القديمة أشعر
بالتغيرات الكبيرة التى تمت . لم تعد نشعر حتماً بالبرد في الشتاء .
وإذا كان ثلث البشر لا يمدون بعد شيئاً بأكلونه ، فهذا يمثل نمطاً
واقعياً للمصير الإنسانى . إن الالتفات إلى الماضي معناه الإبحان
بالأفضل» .

لكن ، إذا كنت لا أنفيل المستقبل بل أراه ، وأصدر الحكم على
ما أمامى . لا على ما علقى . ماذا سيكون رأى المسون في «هل
يتشى فرعى المسكين حقاً بالظالقات والكهرباء ؟ أظنقوه في
باريس ، في زمان إزرا . وسوف يعتقد أنه في الحميم . إن ما أراه
تقدماً غريب من العذاب بالنسبة له» ...

(«محور إزرا» - ١٠٨ - ١٠٩)

وكما ربط أراجون في القصيدة بين مأساة أصون ومأساة
غرناطة ، يربط ، في الزمان ، بين مأساة غرناطة والأزمة الحديثة
بدلت للمأساة مع سقوط غرناطة ، وامتدت إلى الحرب العالمية
الثانية ، وعام ١٩٤٠ بصفة خاصة ، وحرب الجزائر . هكذا اتصل
الماضى بالحاضر ، وتحول الشعر من مجرد ترف إلى طريقة مبتكرة
لقراءة التاريخ

«في وثقة ، لأول مرة ، ألقى النهب من السماء على مدينة
البشر . ألقى ذلك المطر الذى تحدثت عنه السورة الخامسة والعشرون
من القرآن .. أكتب هنا وأنا أُنزله في باريس التى عطلت فجأة ، في
هذه الساعة التى سقطت فيها أول رصاصة من السماء ... إن دمة

عام ١٤٨٥ لا يعد نظري عن أوران أو عن غرناطة . هنا ، طورت النار الى اختراعها فكر الإنسان ، لأول مرة ، لكي تهدم براقة الحياة ، من السماء . مها قلم في أن حريق رقعة يشبه حريق هيروشيا ، فهو مجرد يوسفة أمام الشمس .
(محمون إزرا . ص : ١١٦)

و في مرآة غرناطة التي تنعكس حاضرتنا ، تبين أن أول وآخر مظاهرة يمكن أن يقوم بها الإنسان في عالم الواقع هي مظاهرة الحب . هكذا يشهدنا أراجون على مأساة أصيلة كانت في الماضي ، ويتطلب على المسافة التي تفصل بين الماضي والحاضر ليحوص بنا في واقع زمتنا . ونكسر ، وراء كل هذا ، أزمنة صجر جديد يرى الشاعر نوره ، وتستند معاصرة الزمن إلى رؤية جريئة قام بها شاعر حين يحب إزرا

وإذا كان المسخيل الذي حلم به المحبون لم يأت إلا بالويلات والحروب ، فهذا لا يعني أن أراجون شاعر متشائم . فالمستقبل عنده يظل قيمة إيجابية مرتبطة بالنور والأمل ، والأصل ، والمستقبل هو الذي يشهد حكم الرجل والمرأة معاً . وتعبير عن كل هذه المعاني قصيدة « رؤية المستقبل » :

أتكلم معك وتبرين عني
أنت معك وتطيرين
عيناك في مكان غير مكان
قلبك ملكته كتابات أخرى
و في الحاضر الأسمى
أبامي أيام مطر
أتكلم معك وكنت
مع أحلام هنالك
تبرين مني وتساكنين سبلاً
لا تعرفها خطاي
أنت معك وأحشني
ما اسمع به بعداً

ماذا ترمى يا حبيبي
ولا أسمع في أن أراه
ماذا تقول هذه الأصوات
البعيدة بحيث لا أصددها
تقول لك أنت التي لا أؤمن إلا بها
ولا أفرى على تركك صليبي
هذه الحياة تنهي

يا حي يا عطلني الوحيد
من أجلك تشرق شمس
لا أغسق لها
هذه الحياة طوبلة قصيرة
يا حي فيها وراء الأحلام
الغد ليس آتني
الغد ليس محاتي

لا أستطيع الوصول إليه
حتى في نهاية الحياة
ما المسخيل
أجهل ذلك وتعريفه
تقولين لي أشياء غامضة
على أعقاب الأزمنة النيرة
وقبل الورود لا تكون
أشجار الورود إلا براعمها
يزدهر كل شيء حيث تحطى
بإزرا التحولات ،

(محمون إزرا . ص ٩١ - ٩٢)

الزمان إذن هو البطل الرئيسي في القصيدة . أما بقية الشخصيات فتتمثل في غرناطة ، والمحبون ، وإزرا . قلنا إن مأساة غرناطة تنعكس مأساة المحبون ، وإن سقوط غرناطة يتحقق رمزياً مع موت المحبون . أما إزرا ، فشخصية توجد بالقدر الذي يجري به الحديث عنها . وبما أن الشاعر المحبون لا يكف عن ذكرها ، بكاد وجودها في القصيدة يعادل وجوده . والمحبون هو همزة الوصل بين حاضر غرناطة ومستقبل إزرا على مستوى آخر ، فتمس شخصية فيس العاصري ، الشاعر العربي العاشق . وهو في الوقت نفسه صورة من الشاعر أراجون ذاته ومن ثم ، نرى أن المحبون هو الشخصية المحورية في القصيدة .

والمحبون شاعر عجز - بعكس فيس الحقيقى - يقول صلاً بعهمه ، ويعتبر آخر الشعراء الذين تحدثوا عن الحب والقبول . لكن هذا الشاعر لا يهم بالبحر أو القافية ، ولا يهم إلا معنى الكلمة القاسى كسكين مشحوف يمرره تحت رموشه . (ص : ٢٤)
وهو يتنأى بقدم إزرا ، ويتغنى بحبه لها في غرناطة القرن الخامس عشر ، كما يذكر مأساة العاشقين اللذين سيفرق بينهما الزمان في القرون المقبلة . وشخصية المحبون هذه ليست جديدة . فلقد سبق أن جاء ذكرها في كتابات أراجون . وأعلنت عنها آخر أبيات « إزرا » .

وعندك مشمع تحت نيرة الهديان
في الكلمات العمياء صرخات المحنون
يُسمع لحي لك اندجار اردهار
شجر الورود البشري الكبير

(إزرا . ص ١٧٥)

لكن غناء المحنون هنا يعلو أكثر مما علا في « لشعراء » ، و « إزرا » ، و « الرواية التي لم تكتمل » . ويتحد نيرة هادية سامية ، ويمر عن حب كبير شامل ، ملك على الشاعر فؤاده ، وعرضه للتهديد والحظر . أما أجون فيس فيمكن في حبه لإزرا حباً جماً ، وتقية للمرأة والرجل ، قبل أن يحين زمانها . هذا ، يسحر منه الجميع .

« السجدة التاريخية - المحزون على حق في إيمانه بالمستقبل ، وسعدده - ولحب يقول أراجون في هذا الصدد ، في حديث له مع ف. كريبو »

« محزون غرناطة الذي عاش في القرن الخامس عشر ، رجل يكون فكره وفقاً للمناقشات الفلسفية التي دارت في العالم العربي في الفترة السابقة ، حيث كان الرأي أن الأسماء ملك لله ، وأن الله يكشف عن بعض الأمور للبشر . لكن الفلاسفة العرب المذنبين استندوا إلى فلسفة الإغريقية - التي لم تكن معروفة إلا قليلاً - والتي كشفت عنها للآخرين - رأوا أو رأى بعض منهم على الأقل أن التقدم هو بالذات تقدم الإنسان على الله ... وكان المحزون يرى أن هذا التقدم سيهيئ الظروف المناسبة لتكوين ثنائي المرأة والرجل . إذا استمر ... »

هذا برغم أن مساهمة العالم الحديث وانعكاسها في الوعي البشري بدأت في غرناطة ، عام ١٤٩٢ . ورغم أن هذا سبباً إضافياً لاحتياز أراجون لهذه المدينة وتلك الفترة .

وكما مر الوقت ازداد هديان المحزون خطورة ، وازدادت المساهمة قوة وعمداً

« عندما اقترب المحزون من الأرملة التي يطير بها الإنسان ، عليك لعب شديد لأن عدد الأشياء التي لا تفهم كان يزداد بدلاً من أن يقل كما تصور دائماً .

كان يبدو أن التغلب على السرطان وحرق الأرضين بلا حارث أكثر إحصاحاً من تكوين ثنائي الرجل والمرأة ، واتخاذ موازله كمحرك لذلك المجتمع الجديد الذي زاد الحديث عنه

تمتلك قيساً لعب بالغ . وإذا كان قد رأى الفرق بين الأدوات التي اخترعت وأدوات عصره ، فهو لم يدرك ، لها يبدو ، أي تغيير في أوضاع عصره الأساسية . وتملكه القلق ، لأن زمان إثرأ قد أتى . ولأن المرء يقل علماً كلما تعلم . ولأن الألم ، والموت ، لم يتغيرا ، اخذ يخاف بصيها ...

(محزون إلزا ، ص ٣٦٤)

خاف المحزون عليها ، كما خاف أراجون على إثرأ تريبوليه ، في زمن الاحتلال الألماني ، وكما خاف عليها دائماً وعلى حبيبها . ولكن الخطر كان أكبر هذه المرة . فهو خطر الإبادة النووية الذي يمتد على مصيدة غرناطة ، وكأنه سحب عاصفة صبية تتجمع غيومها في سماء ريفاء صافية

المراجع :

وجدير بالذكر أن حب المحزون تحول من حب الله إلى حب المرأة ويرى أراجون أن في هذا خروجاً على الدين ، وعلى العادات . التقاليد الموروثة

« إنه كالوثني الذي لا يعرف الطريق إلى الحجر الأسود ويتجه بعبادته إلى امرأة عربية على الإسلام لنا لا نحترم جنونه المذنب لا يفسر ويقطع الصلة بكل قواعد الحب المنطق عليها ، (محزون إلزا ، ص ٥١)

لكن حب المحزون بظل تصوراً ، أقرب إلى العبادة ، كل ما هنالك أن للمعبود قد تعبر .

« إذا أردت التحدث إلى هذه المرأة ، وأنى فرق بين الصلاة والغناء ، لن أخفى حتى تحت ستار الدين وأتظاهر بتوجيه ما يعود إلى هذه المرأة إلى الله . »

(محزون إلزا ، ص ٥٤ - ٥٥)

ويعطى المحزون للمحبوبة أجمل الأسماء لتحتار بينها ، ولا تجعل منها حقناً ليوم واحد سرعان ما تلقى ... وهي أيضا القبلة التي يتجه إليها بصلاته

وكما يتبع للتصوفون إلى الكمال بتأملهم الذات الإلهية ، يبحث المحزون إلزا ، بحبه لها وتصوفه ، ويكتسب ذاته من خلال هذه العبادة

« إنها القصة هنا ثمة ذات على الأهل واستخرجوا عنى لقد فوجئت إلى ذلك »

(محزون إلزا ، ص ٣٩٧)

هكذا احتشد أراجون باسم المحزون ، قيس ، وجعل منه إنساناً جن حب امرأة بخاطبها وكأنه من المتصوفين . لكنه أدخل تغييرات جوهرية على الأصل : إلزا مجرد اسم امرأة يعيشها المحزون بحبه لأسماء شأت من خياله . والحب حب عذري ، لكنه متجه إلى المستقبل لا الحاضر . وغير أراجون أيضاً في زمان القصة ومكانها ، وجعل من قصة المحزون صورة من قصة شعب وبلد ومدينة ، ومن ثم ، ربط بين العام والخاص ، وجاءت القصيدة أقرب إلى الملحمة التاريخية . وإذا كان أراجون قد احتشد على الإطار العام لقصة معروفة ، فلقد أتى بمعالجة مبتكرة ، هي قراءة داتية ومرصوية في تاريخ إسبانيا العربية الإسلامية

J. Sur «Aragon, le résumé de l'amour» Paris, Éditions du Centurion, 1966.

Y. Gindine «Aragon, Prosateur Surréaliste». Genève, Droz, 1966.

L. Aragon «Le Fou d'Elsa». Paris, Gallimard, 1963

C. Haroche «L'idée de l'amour dans le Fou d'Elsa et l'œuvre d'Aragon». Paris, Gallimard, 1966.

للكتاب و الإخراج
المتين المتميز

دار الشروق

تقديم الأعمال الكبيرة والجديدة

● مصحف الشروق المفسر الميسر

● في ظلال القرآن الكريم للشهيد سيد قطب

● المعنى الجرم والموسوعات

● كتب التراث

● الأعمال الكاملة لكبار المؤلفين

● السلسلة العلمية للشباب

● أجمل الكتب والسلام للأطفال والفتيان
عربية وعالمية

دار الشروق القاهرة: ١٦ شارع جواد حنفى، هاتف: ٧٧١٥٧٨ - ٧٧١٥٧٩ - ٧٧١٥٨٠
دار الشروق بيروت: ص.ب: ٨٠٦٤ - هاتف: ٣١٥٨٥٩٦٣ / ٣١٥٨٥٩٦٤ - فاكس: ٣١٥٨٥٩٦٥
SHOROK 20175 LE

ألف ليلة وليلة

في المسرح الفرنسي

هيام أبو الحسين

قصص ألف ليلة وليلة قدسية قدم الدهر ، ويكاد يكون من المستحيل حصر الأعمال الأدبية التي استلقت مادتها من هذه الحكايات ، والتي نجدتها في الآداب الشرقية والغربية على السواء ، في صورة روايات وأشعار ومسرحيات ، أو قصص تحكي للأطفال ، أو مجرد حكم وأمثال . لذا فقد رأينا أنه من الأفضل أن نقصر على غزو ألف ليلة وليلة لبلد واحد هو فرنسا ، ونظهرها في فن أدبي واحد وهو المسرح .

ظهرت أولى المسرحيات الفرنسية المستقلة من ألف ليلة وليلة في أوائل القرن التاسع عشر . أي في تلك الحقبة التي أعلن فيها الكتاب الفرنسيون ثورتهم المرتبطة بالرومانتيكية ، وتدفعوا على الشرق ، عهد الحضارات ، ومهبط الوحى على شهرزاد . وكانت ألف ليلة وليلة حيلولة في نظر الغربيين ، دمرنا للشرق الأسطوري ، على الرغم من أنها كانت في الشرق نفسه معبرة عن الدوائر الأدبية الروحية .

شهرزاد رقتها ورقة بنات بلدها من سيف الحلال ، وهذبت أخلاق شهریار ، فتحول من طاغية منعطف للدماء ، إلى روح عنص وحاكم عادل ، وحامل رغبتي برعاياه ؟

إن قصص ألف ليلة وليلة وليلة دمجتها وأثرتها أعلام الكتاب وساح على السواء ، وتناقلها ألسنة الخاصة والعامة والمختبرين من البروة على مر العصور . ووجد فيها الكبير والصغير ، والمتعلم والأمين . والنوع والفقر ، منعة فنية لاتصاحي ، هي تجمع بين العامية والعصبي ، وبين الشعر والنظم ، وبين السجع النعني والنثر الأدبي ، وبين سهولة الحديث وعمق الفكرة . فإذا ما تجاوزنا الشكل إلى المضمون ، ودلنا إلى حناياها ، وجدناها تحايل العقل والقلب معا ، ويجذب السمع والبصر ، وتغني الروح والخيال يوما نصيب أعالي إن قلت إن ألف ليلة التي حار المترجمون في تحديد منشأها ومصادرها وتاريخ

لقد ظلت ألف ليلة وليلة في الشرق العربي جزءاً من التراث المدفون شعاعاً حتى بداية القرن التاسع عشر ، وكان كثير من أهل الأدب والمثقفين يرتابون في قيمتها ، على الرغم من شعبيتها الصاعدة . أما في الغرب فإنها احتلت منذ مطلع القرن الثامن عشر مكانة مرموقة ، لاتصاحبها إلا مكانة الإلياذة والأوديسة . ومن هنا كان يقال الكتاب حلياً ، واعادها مادة لإنتاجهم . ولكنهم هذه الظاهرة من ظهور الأدب المقارن لابد أن يعود إلى الوراء لتسبب ألف ليلة وليلة في شكلها ومضمونها ، وعهد نظرة الشرق إليها ، ثم نصحبها في رحلتها إلى الغرب . أو بالأحرى إلى فرنسا ، وتكتمها مع الدوق الأدبي ، وتعلقها في المسرح الفرنسي

إن ألف ليلة وليلة غيبة عن التعريف ، فن متاً لم يقرأ في آونة ما من حياته ، جريباً أو كليباً ، تلك الحكايات التي بعضلها أنعدت

ومن المؤلف حقاً أن هذه الحكايات طمت على ماعدتها من قصص عاطفية ، شاعرية ورومانسية ، تنبع من شهراد بمذاب الحبيب ، تلك التي يمكن أن يندرج بعضها تحت ما يسمى بالحب العذري ، ذلك المولى الفتاك الذي يذهب بحياة الأبطال ، كما طمت أيضاً على القصص الرمزية التي يرى فيها الطفل مجتاز الأحوال للوصول إلى محبة مائة صفة لنال ، وحيث تتلاحق الرموز في هذه القصص كما يحدث في شعر التصوف أو المشرق الإلهي ، وصدق مثال على ذلك قصة الحسن البصري .

إن أبطال قصص الحب يعبرون عن المشاعر والأحاسيس المتشعبة التي تهر النفس البشرية . شأنهم في ذلك شأن نظرائهم في الآداب الشعبية والكلاسيكية ، منهم من يعانى من العيرة أو الخقد ، ومنهم من يذوب رقة وحناء ، منهم المخلص المتعالي ، ومنهم العابد المراتى ... منهم من ينال مطلبه ، ومنهم من يفنى دون بل مناه

ولما كانت الأسفار والمحب هي المحاور الرئيسية التي حاكت شهراد حولها قصصها الساحرة برزنا الكثير من الأسر لشرقية الصاعدة تحرم على أولادها ، خاصة الفتيات ، قراءة كتاب ألف ليلة وليلة خشية أن تصيب العذري ، فيندفعوا وراء لغة الحب ، ويتمسوا أساليب المكر أو يشتدوا الرجال ويغادروا الديار أضف إلى ذلك أن الشرق بسنوبه جمال النطق ورصانة الأسلوب وسحر البيان ، في حين أن ألف ليلة لا تحجم عن استخدام الألفاظ العذرية أحياناً ، وبذلك تكتسب الرقيقة لليلة ، كما هو الحال في الروايات الشعبية أي كانت ، مما يحكم على هذا الكتاب بالنسبة من دائرة الإنتاج الأدبي الرسمي ، وإن ظل متداولاً على ألسنة الرواة الذين سمعوه من الصبيح .

هذا ما كان من أمر ألف ليلة وليلة في الشرق العربي ، إلى أن قررت المطبعة الأميرية بالقاهرة نشرها في مطلع القرن التاسع عشر ، فكان هذا اعترافاً بالقيمة التراثية لهذا الكتاب الذي سبقنا الغرب إلى الإشادة به . لنرى وكيف اكتشف العرب هذه القصص ؟ ولماذا أصبح لقبه في أوروبا ؟

تدل الدراسات التي تناولت الأدب الشعبي الأوروبي في العصور القديمة والعصور الوسطى على أن القصص والأساطير لم تكن عن التجوال بين الشرق والغرب منذ الأزل . كان يحصد التجار والملاحون ، والغزاة والفاتحون ، وحجاج بيت المقدس ، والبائسون عن ذهب أفريقيا ، وحرير الصين ، وتوابل الهند ، وعطور حارة وبصيل هؤلاء وأولاء . نقلت أسطورة إيريس وأرويس إلى إسكندريته ، وترجم شعراء ليرودادور ، بنجولوب في غرب صاحب المعري وشهامة الموحدين . وسربت إلى أوروبا القصص الرمزية التي كتبها يديا على ألسنة الطيور والحيوانات ، والتي قلدها لأموتيس في خرافاته ، وبعضها موجود بالفعل في ألف ليلة . وحنط أبطال ألف ليلة وليلة وعقولانها الخرافية وما يأتونه من خوارق مما تحكيه الأساطير اليونانية والرومانية والأسرار الكهوتية المسيحية ، وبصهرت عناصر جاءت من هنا وهناك في بونقة الحكايات الشعبية التي تتحدث عن الحنان والمعجزات وتروي منامرات الأبطال في بلاد العجائب

ظهورها إلى حيز الوجود ، قد حوت بين دفتها كل الأنواع الأدبية التي عرفها الإنسانية منذ فجر التاريخ ، إذ نجد فيها التيار الواقعي الذي يصف الحياة بحسها ومزاجها ، شهراد تدلف إلى تصور قوى خاه تتحدث عن بلسمهم ، ثم تطرق بيوت الفقراء لتصور رقة حاتم ، وكثيراً ما تنطرف في هذه الواقعية حتى تصل إلى ما يمكن أن نسميه بالطبيعية ، فلا تحجم عن وصف مناظر متعرة ، ولا تتورع عن ذكر أفعال نابية وتلاهب بالمشاعر ، وتثير الأشجان أو الهلوسة ، مثلاً يعمل هوميروس ورولا

أما قصص الأسفار فتحملنا على أجنحة سحرية إلى السند والهند والبنغال ونوصف في بلاغة ومبالغة الأخلاق والعادات ، والخصائص الزراعية والمنتجات الحرفية ، والمخلوقات الخرافية والكائنات الخرافية بما حدا بنقاد الغرب إلى اعتبار ماركو بولو حبيباً من أحقاد السدباد ، وقارنوا بين أسفار الرحالة الشرقي ورحلات جاليفر الشهيرة ، كما قارنوا بين البلاد الأسطورية التي زارها السندباد وتلك التي تنقل بينها أوليس ، وترجم بها هوميروس في ملحنته الخالديتين . وكثيراً ما ينسج هذا اللون من القصص بالخيال الجامح والعرابة المهيبة في تصوير البقاع والكائنات والظواهر والأحوال التي يتعرض لها الأبطال . ونحن إذا أمعنا الفكر فيها وجدنا بها أساطير للناسي التي تدور حول الآلهة الشمسية والقمرية والنارية ، آلهة الخير والشر ، آلهة مصر وبابل وآشور وما بين النهرين .. الخ . وحكايات ألف ليلة تخرج من سياستها لتتضمن شخصيات وأدواراً جديدة ، وتكتسب مع روح العصر ، ومع المعتقدات أو المخرجات التي تتجسد ، وتتحول إلى ملائكة طاهرة ، أو مرده وشياطين مهلكة ، تساعد هذا وتغفل ذلك ، وتقطع آلاف الأميال في لحظات كالبرق الخاطف ، وتخرج لكونها الأدبية من مكها في البر والبحر ، تحيل العمران خراباً وخراب قصوراً ، وتأنى بالخوارق والمعجزات التي تحير الأكباب . وقد يكون هذا هو السبب لوصف البعض هذه الحكايات بأنها صرب من الخرافات ، ولكنها في الواقع تشع غريزة التطلع لمعرفة المجهول واستشعار الغيب والتخليق في أفاق بعيدة تخرج الإنسان من واقعه ، مما كان هذا الواقع جميلاً أو كئيباً ، شأنها في ذلك شأن مانسيه اليوم بأدب المروء من الواقع

ويخرج الواقع بالخيال ، والتطرف بالاعتدال ، هي القصص العاطفية التي لم تترك لونا من ألوان الحب إلا ذكرته بإيجاز أو إسهاب . ومما شك في أن بعض هذه القصص - وليست كلها - تصور الإنسان عبداً لمرآته وشهوته ، وتلج على النواحي الجنسية وتنبض في وصف تعاضلها بواقعية متطرفة ، أو قل بحيال جامع ولكن البشر أنواع ، وفي كل زمان ومكان يجد إنساناً يعش على لظفره ، وآخر لا يريد مقاومة غرائزه ، وثالثاً يسمى لإشباعها بكل وسيلة . وهذه القصص الخرافية لا تختلف كثيراً عما أنتجه الأدب العربي منذ ظهور التيارات التي تدعو الإنسان إلى التحرر من كل قيد يرضه عليه المجتمع متقاليد ، والتي حرمت فيما بعد عادت إلى مآزاه ليوم من تحرر طاع ووضعي ضاربة جعلت الإنسان يتردى أحياناً إلى مصاف الحيوانات .

وعلماءهم الذين قوضوا أسس الملكية ، فإن أدباءه وفلاسفته ذكروا حصونا لم تكن أقل ماعة واستبدادا ، وهي حصون الكلاسيكية . هراكت الثورة الفرنسية ثورة أدبية هي الرومانسية ، وأحدثت بحث عن مصادر وحى حديثه خارج حدود القارة الأوروبية ، فاستبواها الشرق بساطته الألفية بغيته الروحية ، وحياته الودعة التي لم تكن قد عرفت بعد القلاقل والاضطرابات . وفي عام ١٨٠٠ على وجه التحديد أعلن فريدريك شليجل في « الأثيون » Athenaeum ميثاق التحالف بين الشعر والمعرفة ، ونادى بالتوجه صوب الشرق للبحث فيه عن « فة الرومانتيكية » . وكانت معرفة أوروبا بالشرق قد تجاوزت - حيث - مجرد المعلومات النظرية التي تكملها القراء . وبحولت إلى اتصال مباشر بعد أن استولت - حتى - على الهند . وأسس ولج جوسر ورفاقه في العمل « رابطة كدكتا » التي أصبحت - فيما بعد - « رابطة الآسيوية » المعروفة ببحوثها عن الشرق ، وحي تعددت فروعهما في القرن التاسع عشر . سمعت معظم البلاد الأوروبية

وفي فرنسا بصفة خاصة ازداد التحمس للشرق ، خاصة بعد الحملة الفرنسية على مصر (١٧٩٨) التي فتحت أمام الفرنسيين آفاق حصارية لم تكن تخطر لهم على بال . وفي الوقت نفسه زاد الإقبال على مدرسة اللغات الشرقية في باريس ، تلك التي حاصر فيها وبحر من الرعيل الأول من المستشرقين الفرنسيين .

استغادت « ألف ليلة » من هذا التحمس الجماعي للشرق وأسراة مع فأصبح لا يمر عام دون طبعا كتابا أو جريئا . أو بشر قصص متروكة منها في صياغة جديدة . ولم تعد « ترجمة » جلال النص الوحيد المتبادل ، بل سارع المستشرقون في فرنسا وبلدان وأديب وغيرها إلى انتقاء بعض القصص وإصدارها في ترجمة علمية ، تمتشى مع المفهوم الرومانتيكي الذي يسعى إلى إبراز الطابع المحلي والخصائص المميزة لكل بلد على تعاقب الأزمان والأجيال . وبذكر على سبيل المثال - أن كارميسكي قام بترجمة أمية لبعض سور القرآن الكريم ووضع قاموسه الشهير . وأصدر ترجمة دقيقة لقصة « أنيس الحليس » التي تتميز بأسلوبها الرقيق وكثرة ما فيها من الأشعار (١٨٤٦) ، وأنتج مجلد شريو الذي نشر عام ١٨٥٣ بمردده قصة « شمس الدين ونور الدين » وقصة « جودر الصباد » بالاشتراك مع فيري . ولأقت حكاية « دليمة المختالة » التي تروى لأعيب شطرنج بجاحا ماحقا . وترجمها شريو عام ١٨٥٦ ثم أربوه عام ١٨٧٩ ولم ينسج المقام لذكر كل ما نشر من ألف ليلة وعب حد من القرن التاسع عشر ، وبكى أن تصمم بيليو جرافيا فيكتور شوفان التي صدرت في ليج (١٩٠٠ - ١٩٠٥) لتدرك مدى الاهتمام بالشرق العربي .

كان من الطبيعي - إذن - أن يقبل الأدباء على قصص ألف ليلة ، فيقتبسوها في إنتاجهم ، كما حدث من قبل بالنسبة للتراث الكلاسيكي ، وكذلك بالنسبة للقصص الديني والأساطير وللوضوعات التاريخية التي عالها الرومانتيكيون . وأولى القصص التي تناولها المسرح الفرنسي هي قصة « على بابا والأربعين حرامي »

وفي أواخر القرن السابع عشر حدث كشف كان نقطة تحول في « ربح » ألف ليلة ومصيرها . فقد نشر المستشرق الرحالة أنطوان جالان على مخطوط عربي قديم هذا الكتاب فقرر نقله إلى اللغة الفرنسية . وكان جالان من أمثلة الكوليج دو فرانس ومن المتشعبي بقواعد لمدرسة الكلاسيكية التي تقوم على مراعاة الذوق واللباقة ونحاشي مدله . ومن هنا جاء رد عمله حيال القصص الخرافية مماثلا لموقف لشرقيين منها ، ولكنه أدرك قيمة الكتاب ولم يحكم عليه بالموت من جراء عيوب يمكن علاجها . قام هذا المستشرق بعملية « تطهير » نسخ من النواث التي علفت به على مر القرون . ونحار من بعض ما يناسب مع ذوق الجمهور . ثم « قرئ » ما انتقاء مثلا فعل كورني وراسين عندما عاجبا بالفرنسية روايت المسرح اليوناني والروماني . وقاما بعملية « مرسة » لأبطال العصر الحليسي .

ظهرت ألف ليلة وثيلة بالفرنسية فيها بين سنة ١٧٠٤ وسنة ١٧١٣ . وسرعان ما توالى طبعاتها ، وأكب الأورويون على ترجمتها إلى لغاتهم الجرمانية والسلاوية واللاتينية . وبعد المستشرقون ينقبون عن مخطوطات وكتب قديمة مماثلة . ينقلوها من الهندية أو الهندية أو العربية إلى الفرنسية ، فظهر كتاب « ألف يوم ويوم » . وه مائة وثيلة ، وعمد الكتاب الفرنسيون إلى تقليد هذا النوع فظهرت سلسلة « قصص الخيال » Le Cabinet des Fées . وألف كريبون الابن مجموعة من القصص وصفها بأنها ثرية أو آسيوية

ثم تحول الشرق إلى قارب يصب فيه فلامسة القرن الثامن عشر آراءهم التقدمية ، ويددون عبره بمساوي عصرهم التي أدت إلى اندلاع الثورة الفرنسية عام ١٧٨٩ . ويدعون - عن طريقه - إلى الإصلاح الشؤد . ويذكر من ذلك على سبيل المثال لا الحصر « الرسائل الفارسية » (١٧٢١) للكاتب موشكيو . وه صادق ، وه رويبا « لقولهم الخ

وعلى ذكر قولهم فهو - رغم سبكه وسحرته من الشرق وتقاليدهم في أكثر من موضع - ينصو - في كتاب « رحلة العقل » Voyage de la Raison رحلة وهمية في بلاد « ألف ليلة » . ينتقل بادهما بين الهند والصين وبلاد العرب والقسطنطينية عاصمة الدولة العثمانية آنذاك . ويقارن بين نظمها وبين ما يسميه على بلاده ، فهو يستغل هذا الإطار الشرق ليبر عن ضيق الفرنسيين بالثقافات الباطنة التي تقوم بها الدولة ، والتي تعطيها ضرائب تفرض على الشعب وتنفق منها لطقات « الميرة » وبنادي قولهم - في كتابه - بحمل المواطنين سرسية في اسعوق ونواحيات ، وإيجاد نوزب بين الحرية والعباد ، وإلءاء التمديد ، واستمرا مكية رب الأسرة وتحريم رعاها . ويبدو فيسوف الثورة الفرنسية يحكم يجمع بين السلطين الدينية والديوية ، وهو أمر لم تعرفه البلاد التي قام « عقل » قولهم برحلته إليها

وفي أواخر القرن الثامن عشر اندلعت نار الثورة الفرنسية ، وكان ذلك إيذانا بمرور الملكية المنهدة . وإذا كان فلامسة ذلك القرن

وكلنا يعرف قصة علي بابا الخطاب مع أخيه الطماع والأربعين لصاً ، وكيف سب علي بابا كثرهم قبل أن يلاحقوا جمعهم على يد مرجانة المكارمة . ولكن قد لا يعرف البعض أن هذه القصة لا وجود لها في أي صفة من الطبعات المرجعية الأصلية لألف ليلة ، بل هي من تلك القصص التي أصبحت إلى الطبعات الحديثة ، وظهرت أول ما ظهرت في ترجمة جلال القرصية . وأول من اقتبسها للمسرح الفرنسي كاتب من جنوب غرب هو جيلير بيكسيريكور (١٧٧٣ - ١٨٤٤) الذي صاغ منها ميلودراما رومانتيكية عام ١٨٢٣ . وبعد ذلك بعشرة أعوام (١٨٣٣) تناول الموضوع نفسه لوجين سكريب (١٧٩١ - ١٨٦١) ، وهو من أنجب الكتاب المسرحيين الذين عرفهم القرن التاسع عشر . فقد نشر بمفرده أو بالاشتراك مع غيره حوالي أربعين مسرحية ، منها الدراما والأوبرا والفودفيل والأوبرا كوميك . وبالرغم من أن بيكسيريكور كتب ميلودراما، بينما وصغ سكريب « علي بابا » في قالب فودفيل ، لكن هناك سمات مشتركة بين المسرحيين ، وأهمها للمعالة في إثارة للشاعر ، وفي تصوير يؤس علي بابا ، وشراسة اللصوص ، وجو العابة الهيف ، ثم يدح علي بابا والنعم « الشرق » الذي يرفل فيه . وهذه المبالغات رومانتيكية التي لم يصحبها عمق في الفكرة ، أو في تحليل المواقف والشخصيات ، أدت إلى ضياع هاتين المسرحيتين في طلي النسيان . وذلك عكس ما حدث للأوبرا كوميك الاستعراضية التي ألفها عام ١٨٨٧ ألبرت فانلو (١٨٤٦ - ١٩٢٠) مع ولیم بلرناخ (١٨٣٢ - ١٩٠٧) .

وتتكون المسرحية الفرنسية من ثلاثة فصول وثلاث لوحات . وللاحظ أن المؤلفين غيرا كثيراً من تفاصيل القصة العربية ، وأدخلوا تعديلات على الشخصيات الرئيسية . فبدلاً من علي بابا خطاباً مسكيناً لا شريك له في الحياة سوى جارته مرجانة . وقاسم ابن عمه وليس أخاه . وهو تاجر كبير تعاونه زوجته زينة في إدارة متجره الذي يضم الكثير من العمالة . فدور التعديلات حول ثلاثة محاور رئيسية هي : محور التناقض ، ومحور الواقعية ، والمحور الاستعراضى الذي يعتمد اعتماداً كبيراً على الطابع الشرقى .

إن التناقض من الموضوعات الرئيسية لأية مسرحية . وقد أبرز برجسون دوره في المسرح الكوميدي بالملفات ، حدد وضع كتابه الشهير Le Rire (١٩٠٠) . والمقصود هنا هو التناقض بين الشخصيات والأوضاع التي توجد فيها والتناقض - هنا - واضح من البداية إلى النهاية : التناقض بين يؤس علي بابا مثلاً ويدخ قاسم . ولإبراز هذه النقطة خصص الكاتبان اللوحة الرابعة لما أسمياه « كوخ علي بابا » . ولم يكتمها بذلك بل سرعان ما ألقيا به على قارعة الطريق ، وقد صدر حكم بطرده وبيع أثاثه الرث وثيابه البالية ، بعد أن عجز عن تمديد الإيجار . أما قاسم فيشهد مسكنه بتراته ، وكذلك متجره المكتظ بالبضائع المفتوحة . وهذا الخبز له وظيفة مسرحية أخرى تعود إليها فيما بعد .

وبصاحب هذا التناقض لما دى تناقض مموى مكسي . إن طية علي بابا « الفقير » ، ورضاء بما قسم الله له من نصيبها - حشع قاسم

« المعى » الذى لا يشع . والذى يراه في المسرحية الفرنسية يتصرف بشكل يتناقض مع تحفة الرجولة والشهامة الشرقية . فهو الذى يعطى علي بابا من مسكنه ، ولا يتردد في الانضمام إلى اللصوص الأربعة كي يسجد من القتل . ثم هو الذى يشي بابا صم علي بابا في نهاية المسرحية .

والتناقض بين شخصية علي بابا وشخصية قاسم يوربه تناقض آخر بين وقيفتها . أما مرجانة جارية علي بابا الكتوم فهي مثال للإحلاص والتماني . لاهم لها سوى إسعاد سيدها ، وهي شديدة الخشك به برعم فقره ، بينما ريذة روجة قاسم لا يميل سوى لثروته وعضولها هو الذى يؤدى إلى الكارثة التي تلحق بحياة زوجها في النص العربى . وإلى تحول علي لص وحرمانه من هويته في النص الفرنسى .

وهذه الشخصيات - وإن كانت تقوم بأدوار رئيسية مبالغة في انقصة العربية والمسرحية الفرنسية - تنعوى على اختلاف كبير في تصرفاتها وفي ردود أفعالها . ويرجع هذا الاختلاف إلى البيئة التي أنتجت هذه الشخصيات . وكلا النصين « واقعي » على طريقتي . ولكن شأن بين الواقعية الشرقية البدائية والواقعية العربية العاصفة . وكذلك بين الواقعية التي تتجسد انقصة كرم أدبي ، وتلك التي تغلبها الكوميديا الاستعراضية

ومرجانة - في النص العربى - تنصرف بوحشية بدائية ، فهي عندما تكتشف مؤامرة اللصوص المختبئين في البحر نصب عيهم ربنا بقبلاً فيموتون حرقاً ولا تختلف مرجانة - في هذا الإطار - عن بعض الشخصيات السائبة الأخرى في ألف ليلة ، تلك التي لا تتورع من الانتقام للرحى عن يسي إليها ، وذلك من طريق السحر أو الخنساء أو القتل . إنها ترد العدوان بمثله ، أو بما هو أشد ضراوة . وهذا العنف البدلى قد شد بيكسيريكور مثلاً فحرص علي لتلك به في الميلودراما التي أشرت إليها آنفاً ، خاصة أن ليلودراما رومانتيكية تخرج بين القبح والجمال وبين العنف والرفقة ، وتلجأ إلى استشارة الجماهير بالمشاهد الدامية . أما الكوميديا الاستعراضية فهي عن العكس من ذلك ، تستهدف إشاعة البهجة والخبور . ولذلك يهدف المؤلفان كل الأحداث الدامية في اللصوص لا يقتلون قاسماً أو يجرقون جثته لتمثيل به ، بل يرق له قلب جلاده فيعمو عنه ، بعد أن يشهد عليه أن يبيع نيا موته ، فيشكر في زى لص وينضم إلى العصابة . وفي نهاية المسرحية تكتفى مرجانة بتسليم اللصوص إلى العدالة بدلاً من قتلهم .

وإذا كانت هذه التغيرات قد أضمت دور مرجانة ، فهناك تغييرات أخرى أعطت أبعاداً جديدة لدور علي بابا وقاسم وزينة (روح) فهذه الشخصيات يستخرجها الراوى العربى من بيئة ذات نظام لجناسى بسيط ، يعتمد فيها العفير على التحجيب والمعنى من التجارة . ولا تطلنا القصة الأصلية أية تفاصيل من نوعية تجارة قاسم أو مداها ، فقد يكون قاسم من التجار الرحلى ، أو صاحب حايوت صغير ، يعيش في مجوحة من الميش دون أن يصل إلى حد البلح وبعد موته يضم علي بابا أرملته « ريذة » إلى أسرته التي يسي دورها

أما الحياة الخاصة فتتركز في اللوحين الأخيرين، حيث يتم مع «السيد» على بابا إلى مسكنه الجديد، ذلك الذي أسماه المؤلف «الفرسيان» قصر شهباز. ولابد من أن نوه هنا بأن النص العربي يكتفي بالإشارة إلى أن على بابا عاش بعد العسرى يسري إلى آخر أيام حياته، ولكنه كان يتحاشى جلب الأنظار إلى ثرائه فينقص عليه الحاكم القاسم ويسلب ماله وجاهه. ولكن هذه الحفظة الاجتماعية التاريخية عابت عن ذهن فانلو وبوزمانغ، أو فصلاً التصحية بها في سبيل العصر «الاستعراضي» الذي يعتمد على المبالغة في تصوير البذخ الشرق وحياة اللذات، ويرى الجمهور على بابا مسترحياً على إحدى الأرائك، متكئاً على الوسائد، تحيط به الفيان، وترقص حوله قديمه الخواري للسان. وهو مظهر يذكرنا بلوحات آتجر Ingres ودولاكروا De la Croix ويوم ترف مرجانة إليه بدلاً القصر بالشموع والقناديل، وتبعث رائحة البخور والعطور في أرجاء الدار، وتختال الخروس في أبيي حطائها وحليها، وهكذا يعيش الجمهور ليلة من ليال ألف ليلة.

أما المسرحية الثانية المقتبسة من ألف ليلة فهي «لوكتت منك»، St Jean Roi، وهي فانتازيا شعرية كتبها عام ١٨٥٢ أدولف ديري (١٨١١-١٨٩٤) ووضع موسيقاها أدولف آدم (١٨٠٣-١٨٥٦).

وهذه الأوبرا مأخوذة من قصة لم ترد في الطبعات الأساسية لألف ليلة شأها في ذلك شأن «علي بابا»، ولكن الغرب عرّفها عن طريق ترجمة جالان الذي نشرها تحت عنوان «النام البطلان»^(١٧).

ونظراً لأن هذه القصة لا تمتع بشهرة «علي بابا»، فسقط لها تلخيص سريعاً يعتمد عليه بما يفده من مقارنة.

ورث أبو الحسن عن أبيه مالا طائلاً فقصه شطرين، وقرر أن يفتن نصفاً، ويحفظ بالآخر ليراجه به تقليات الأيام. وما إن مر عام واحد حتى أصاب أبو الحسن نصف ماله مع أقران كان يعتبرهم أصدقاء، فإذا بهم ينصرفون عنه عندما كف عن اللهو والإسراف. حينئذ قرر أبو الحسن ألا يصادق أحداً، ولكنه كان في حاجة دائمة إلى نديم يؤس وحشة، فكان يخرج كل مساء إلى شاطئ دجلة، وينظر إلى أن يجد عابر سبيل يتوسم فيه الخير، فيدعوه إلى داره ليقتامه عشائه، ولا يراه بعد ذلك معها حدث، خشية أن يتعلق به. وفي إحدى الأسياح تصادف أن يكون عابر السبيل الذي وقع عليه الاختيار هو هارون الرشيد نفسه، وقد خرج مشكراً على عاقبة لاستطلاع أسوال الرعية.

وداقت هارون الرشيد صحبة أبي الحسن، فصادفهما يوماً، وكانت له أمة عربية يود تحقيقها، فأخبرت بأنه يتنقّل بصبح حكا يوم واحد كي يخذ الثوالي الظالم وإدم الخانع الذي يأتيه كلما سمع لأعاني والموسيقى تبعث من داره، ويحدثه بأن يشي به، ويصطفره إلى دفع مبلغ من المال بغير صمته. ويقرر هارون الرشيد أن يني أمل رقيقه، ويأتي في كائنه بمادة مخدرة، ويأمر بحمله إلى قصر الخلفاء. وعدم

عند هذا الحد. أما المسرحية الفرنسية التي أبرزت يؤس على بابا وثوراء قاسم كقلنا، فإنها أرادت أن تعبر بصورة مرئية عن عذاب الفقراء وندمهم من الحال الذين خرجوا إلى الحياة، دون أن يتعلموا أية حرفة أو مهنة (مثل على بابا)، فوقعوا ضحية استغلال البرجوارية «بعده» (التي يمتنها قاسم)، تلك البرجوارية التي تطردهم من ديارهم وتخذلهم على اسدّر القليل، وتستكثر عليهم أي ورق إصافي. أما ربيدة فهي تمثل نوعية من نساء الطبقة البرجوازية، التي تطمع في السلطة والجاه، ولا تنزع عن اتحاد أية وسيلة لتحقيق مآربها، حتى لو انتهى بها الأمر إلى الانحمار في عرصها. ونحن نرى هذه الأرملة لطروب - عداة «وفاة» زوجها - تلعب للقاء على بابا وترأوده عن نفسها طمعاً في ثروته، كما أنها لا تنحني من محاولة الإيقاع ببعض صبية المتجر في حبالها لثمن سوى لمحة الحسية. ولا علاقة بين هذه الصور وألف ليلة، ذلك لأنها تنبع من المجتمع الفرنسي الذي زاد فيه الإجحاف والجشع والاحلال بعد حرب ١٨٧٠، تلك التي دارت رحاها بين فرنسا وألمانيا. وقد عبر عنها كتاب المدونة الطبيعية الذين صوروا الحياة «على الطبيعة»، إميل زولا في قصصه، كما ألح عليها أنطوان مؤسس «المسرح الحر» في إنجراجه مسرحيات معاصريه من أمثال هنري بيك. ومن الجدير بالذكر أن زبيدة تشترك في كثير من الصفات مع بطلة «الباريسية» التي كتبها مؤلف المسرح الطبيعي هنري بيك، وكذلك مع «مانا» بطلة قصة إميل زولا. وقد كان ونيم بورتاج مولماً بقصص إميل زولا فاقبس للمسرح قصلي المأزج،^(١٨) L'Assommoir «ومانا». ولا شك أنه كان يتكبر في شأنه نسبة باريس، عندما رسم ملامح شخصية ربيدة. ونحن نعتقد أن فانلو وبورتاج خرجا عمداً بالقصة من محيط الدار، حيث يدور كل شيء في تكتم، وبناء على اتفاق سبق، إلى الشارع أو إلى متجر قاسم لإعطاء صورة كاريكاتيرية للصراع بين أفراد مجتمع طبق بعد ادك والمثمنة، وتتدخل فيه السلطة لتصرة القوى على الضعيف، كما حدث عندما طرد قاسم على بابا من مسكنه باسم القانون وبناءً من رجاله.

وإلى جانب هذه الواقعية التي تمثل في متجر قاسم أو «السوق» حسب التعبير الوارد في النص الفرنسي، فإن هذا الخمر يخدم أحباب المصراع الذي سبق أن قلنا إنه المحور الثالث للتعديلات الداخلة على النص الأصلي، وإياه يعتمد اعتماداً أساسياً على تصوير الطابع الشرق.

ويجد الطابع الشرق في ديكور التابلوهات التي تصور الحياة العامة والحياة الخاصة في الشرق حسب مفهوم الغرب لها. أما أحياء العامة فتلقي بها في السوق الذي يصم إلى جانب الخوايت باعة متحويين يمتن كل منهم بصناعته، والمارة الذين يخالون في ملابس «شرقية» مركشة رابية، وروحى للمسرح بالمرج الذي يمر السوق «الشرقية». وهناك متجر قاسم الذي يحوى كل عجب وغريب من قباي العطور إلى أكياس التوابل، وسلال الفواكه التي لا تفرح «ربة» الفرنسية، والأقشة المطرزة بحبوط من ذهب وفضة، في جانب العناصر والسجاجيد وغيرها من مغان الشرق التليد.

أصحابها ومثلما فعل أبو الحسن لا يكتفى ريفوريس بالانتقام من أعدائه بل يكافئ - أيضا - أخصاءه ، فهو يرسل مائة قطعة ذهبية إلى أخته التي كانت محطونة لصديقه الصياد يميبار ولا يجد مهربا ، كما يأمر توزيع بعض الأموال على رفاقه الصيادين ، فيحصل كل منهم على عشر قطع ذهبية

وإلى هنا نجد أن النص الفرنسي لا يعتمد كثيرا على النص العربي . لكن الجزء التالي يتضمن تعديلات جوهرية ترتبط بالتغيرات الأدبية ، أو بالأحداث التاريخية والاجتماعية المعاصرة لهذه الرواية . ويأمر ريفوريس بمقد محسن الوزراء ويستسمح إلى تقديرهم فتأكد لديه شكوك كانت تناوره بشأن الأمير قدور ، ذلك أنه - أثناء عمله كصياد - كان يرى سعية تقترب من الحدود . وكان قدور يرسل الصياد يميبار خلسة للاقاء هذه السعية وتبادل الرسائل مع ربابها . وعندما يتفكر ريفوريس من خيانة قدور يجد أنه ليس أجبر منه بالأميرة نيميا ، فيصرح لها بحبه ويأمر في نفس الوقت بمحشد القوات للدفاع عن الوطن ، وإقامة العرس للاقتراح بالأميرة نيميا . لكن الملك يتدخل في هذه اللحظة فيعطى الصياد شربا مخدرا . ويأمر بإعادته إلى كوحه

ويستيقظ ريفوريس في مسكنه المتواضع فتلتبس عليه الأمور . وتحاول أخته أن تهدئه وتطمئه بأن ما حدث كان مجرد حلم . ويعتقد الصيادون أنه قد عطفه ولكن جون ريفوريس كان من النوع الهادي وقد أنقذه من عشي الأميرة نيميا التي سعت إليه بنفسها لتشرح له ما حدث ، بعد أن تأكدت أنه متفادها الحقيقي ، وهي تمسح به عن حيا وتمسحها له .

ويقتررب الملمو من البلاد في هذه الأثناء فيجد الجيش من أهية الاستعداد بفصل أوامر ريفوريس الذي أمدد الثام من المؤامرة التي كان قدور يدبرها للاستيلاء على العرش . ويشرك ريفوريس في المعركة ويخرج منها مكسلا بالفار ، وينتشر العدو ، فيكافئه الملك على بساته بتزويجه من الأميرة نيميا

عرضت هذه المسرحية عام ١٨٥٢ أي في أعقاب ثورة عام ١٨٤٨ . وإذا كانت الثورة الفرنسية قد أضافت بالملكية واسبلاء ، وأعلنت الحرية والإحاة ، وللأساوة الفاعلة على المزايا الشخصية للمواطنين أي كان أصلهم ، إذ لا فصل لئيل على فقير إلا بالكسوة والوطية - فإن النصف الأول من القرن التاسع عشر ظل حادلا بالصراع بين الملكية والبلاء من جهة ، والسلطة الحاكمة الجديدة والبرجوازية وحاماة الشعب من جهة أخرى . وحيث إن الأدب مرآة للمجتمع فقد رأينا الأدباء يصورون - في مؤلفاتهم - هذا الصراع ، وينادون بتعظيم الطواجز الوهمية للواحية بين الطبقات ، وينددون بحياة «بلاء» لايتورعون عن التآمر مع العدو الأجنبي لحماية مراكبهم أو لسرداد مكانة لايشحقونها . ويذكر - على سبيل المثال - موقفا مشابها لموقف ريفوريس ، نجد في مسرحية رويلاس ليفيكتور هيجو : رويلاس الحارس الأمين والخادم «طيطج» الذي لاحب له ولائيب ، ذلك الذي يأبى منكرا لحضور مجلس الوزراء في قصر ملكة أسبانيا التي كان يحيا في صمت ، ويكشف عن جشع

يعتق أبو الحسن من عمله يعامله الجميع معاملة السططان ، ويصوره «أمير المؤمنين» فتصور أن أمه قد محقق ، وسرعان ما يأمر بجلد الوالي وإعدام المسعد . ومرة أخرى يصح هارون الرشيد المحذر في كأس أبي الحسن ، ويأمر بدجاعة إلى بيته . وعندما يعيق المسكين يتور ويصر على كونه «أمير المؤمنين» . وتعقد الأسرة في به مسا من الحنون ، فتحمسه إلى البهارستان حيث يضم عشرة أيام ، يستعيد حلالها هديه . فيعتقد أن الأمر كان مجرد حلم .

وبعد عودته إلى داره يعلم بما أصاب الوالي والإمام فحدث له سبلة ، ويرتاب مرة أخرى في أمر نفسه . غير أن هارون الرشيد يتدخل ويكرر نفس التجربة ، ويحصل أبو الحسن إلى قصر اخلاقه ، وعندما يعيق هذه المرة بشرح له أمير المؤمنين ما حدث له كي ينفذه من هواجه . ثم يجربه على صدقه وكرمه بأن يروحه من الحديقة الخاصة بالمسكة ربيدة ، ويجعله من خاصته

هذه هي القصة العربية . أما للمسرحية الفرنسية فهي تعتمد على المومضات ، ألا وهي رغبة إنسان من عامة الشعب في أن يصبح ملكا ليحقق أمنية عزيزة عليه . وتحقق الأمنية بالطريقة نفسها ، أي بفضل تدخل الحاكم نفسه ، ويمر البطلان بالتجربة نفسها ، ويمتقلان من حال إلى حال بين ليلة وضحاها . ويؤدي الانتقال المفاجئ بكلية إلى الحنون أو المدهول . ثم يوضح الأمر ويتال البطل منهي أمه

وبالرغم من هذا التشابه الأساسي تختلف المسرحية الفرنسية اختلافا بينا عن القصة العربية . لحوادثها تصور في جزيرة بجاوة (وليس في بغداد) ويظهر صياد فقير يدعى ريفوريس ، أنقذ من العرق شابة جميلة ، وقع في هواها من أول نظرة ، كما يحدث عادة في الأدب الشعبي ، ولم يكن يعرف عنها شيئا ، لكنه احتفظ بجانبها كتذكار لهذه الواقعة . وعندما علم أنها ليست سوى الأميرة نيميا ، وأنها من بنات حرمه الملك ، ينسحب لو علا شأنه فجاءه كي يصبح أهلا لها بها ثم يتام الصياد على الشاطئ بعد أن كتب على الرمال : «آه لو كنت ملكا»

وأثناء رقاذه يمر موكب الملك والأميرة نيميا معه ، فيرى مانقشه الصياد على الرمال ، ويقرر أن يحقق أميته ، ويأمر بتخليده وحمله إلى القصر (مثلا فعل هارون الرشيد)

ولكن لأمر قدور الذي يحب الأميرة نيميا كان قد أمر ريفوريس بعدم إقضاء السر ، طمرا لأن الأميرة كانت مصرة على الزواج من نقيدها ، ولكنه يعرف من الصياد تفاصيل الحداث ، ويأبى للملك فيطلب بداه ، ونقل نيميا الاقتراح به على مصصر . ويعيق بعد ذلك ريفوريس ، ويجد نفسه في القصر الملكي يطبل معاملة «الملك» فيصرف بشكل يتفق في بعض النواحي مع تصرفات أبي الحسن ، ولكنه يختلف عنها في نواح أخرى مهمة . وهذا الاختلاف هو الذي يحدد نهاية المسرحية . ويأمر ريفوريس بجلد حارس الشاطئ الذي يتجر في المظلمة ، ويستغل وظيفته في السطو على درق الصيادين ، وهو يأمره بأن يرد ما سب من أموال إلى

وهذا التعبير أقرب إلى الحقيقة في عالم بينا قد يكون مشتق من سيميريس ربة الانتقام والعدالة الإلهة عند لاغريش والتي يحكي نظام الكون ؛ أما ريجورس فهو اسم الإله الذي يمثل تلك الريح المنظمة التي تأتي من العرمه والتي تنفخ السيم في رهبها وبمثل هذا الإنسان الطيب السيل «العدالة» من الماء ، وينفخها من العرق فتحميه ، وتنصره على «القدرة» المعادي .

وأما كان التعبير الواقعي أو الرمزي الذي يمكن أن يعطيه لهذه المسرحية ، فيمكن أن نذكر - هنا - أن هذا العصر قد أجمعوا على أنها جذبت الجمهور بطابعها الشرقي وألحاحها العنيفة ، التي تتماشى مع بساطة الشرق وسحره ، بأعانيها وأشعارها الرقيقة التي تترنم بالحب والنصر والسعادة

وجدير بالذكر أن هذه المسرحية عرضت في ١٧٧ حفلة عام ١٨٥٢ ، ثم اختصت بعد ذلك تقريبا ، ولم تعاد الظهور إلا في عام ١٨٩٩ . وكان لظهورها من جديد أسباب سذكراها بعد قليل ؛ لأنها ترتبط - مباشرة - بالمكانة المرموقة التي أخذت ألف ليلة وثنية تحتها حيث في الأدب الأوروبي بشكل عام ، والفرنسي بشكل خاص

ولقد شهد عام ١٨٩٩ ضجة أدبية دوى صداها في كافة أرجاء أوروبا ، عندما خرج جوزيف شارل ماردروس بترجمة جديد لألف ليلة ، تختلف تماما عن ترجمة جالان ، وأطلق عليها «أو ترجمة حرفية كاملة لألف ليلة وليلة» . وماردروس كاتب فرنسي (١٨٦٨م - ١٩٤٩) ولد في القاهرة ، وعاش بين مصر وسوريا وليان حوالي ربع قرن ، فتنشج بروح الشرق الإسلامي ، وتحدث العربية منذ نعومة أظفاره ، واستمع إلى الرواة وهم يقصون حكايات الأدب الشعبي ، ثم رحل إلى فرنسا حيث أم تعليمه الجامعي ، وعمل - بعد ذلك - طليبا في الفن التجارية ، مما أتاح له زيارة أفريقيا وآسيا والشرق الأقصى ، حيث جمع صورا وخطابات وقصصا أدعها فيها أسماء الترجمة الفرنسية الكاملة لألف ليلة . وكان ماردروس من تلامذة ستيفان مالارمي مؤسس المدرسة الرمزية الذي شجعه على النص في ترجمته . وكان مالارمي شديد الإعجاب بفنص القانتازيا ، وخاصة الشرق بها . وقد أعاد صياغة «قصص الهند القديمة واساطيرها» التي نشرتها ميري سومر عام ١٨٧٨ ، كما ترجم اشعار إدجار آلان بو الذي كان من عشاق الأدب الشرقي . وفي كلتا الحالتين أجمع النقاد على أن نص مالارمي أصيل من الأصل . وكان مالارمي بحث أصدقائه وأتباع مدرسه على تجليد الأدب وإثراء اللغة الفرنسية ، عن طريق الترجمة والاقتباس من الآداب الأجنبية ، ويرى أن مترجم الأدب لابد أن يكون أدبيا في لغته الأم التي ينقل إليها . ولذلك نجد كثيرين من أنصار مالارمي وتلامذته «يرجمون» أو «يقبسون» - بالأخرى - عيون الأدب العالمي ، ومنهم من اعتمد على الشرق مادة لكتابته مثل أناتول فرانس مؤلف تاييس حاية الإسكندرية وقديسها ، ويير لويس الذي نسي في «الحردويت» ماخضع السكندري الخليسي ، وأندريه جند الذي له صلات إنسانية وأدبية

الورراء وحياتهم . وعندما تعلم ملكة أسبانيا حقيقة أمره ، وتلمس بعصها مدى بيله الحقيقي وسحره «برعم» واضح مركزه ومشته ، لا تردد في فصله على «بلاء» ليس لهم من النسل إلا مظهره . ولم لا ؟ ألم يصبح نابليون ، الصابط البسيط ، إمبراطورا بفضل كعاسته ودانت له عروش أوروبا الثلاثة رغم حيلته سه وتواضع أصله . وهكذا نسج أدولف دبيري في ختام مسرحيته يقول بلسان الملك موحها حديثه إلى الأميرة بينا :

«إني آتيك بزواج / جعله انتصاره ورضائي عنه / جديراً بك»

وإذا كانت هذه التعبيرات ترتبط - كما قلنا - بالأحداث السياسية والتاريخية والاجتماعية المعاصرة ، فهناك تعديلات أخرى أدخلها دبيري على النص مشيا مع التيار الأدبي . وأول ملاحظة لنا في هذا الشأن ترتبط بما قاله المؤلف المسرحي في مقدمته فهو لا يشير إطلاقا إلى النص العربي بل يصرح بأنه اقتبس مسرحيته من قصة هندية . وليس من المستبعد أن تكون هناك قصة هندية مشابهة ومع ذلك فمن زجح أن يكون هذا التصريح نابعا من اهتمام أدبي وفلسفي جعل الهند في ذلك الوقت قبلة الأنظار . فكثير من التماسمة والأدباء الذين رفضوا فكرة الدين كانوا يادون بالعودة إلى دين طبيعي بعيدا عن الديانات السماوية الثلاثة المبرلة . وهؤلاء قد استلهموا الفلسفة البوذية وعقيدة ناسخ الأرواح الفالانج على فتاة طادة وبقاء الروح التي قد تتحد مع الطبيعة وأدولف دبيري بدات كان موحها بالشرق الأقصى ؛ وقد حلف مجموعة من النحف الشرقية القيمة ، أوصى بإحداثها إلى الدولة . وهي مارالت محوطة حتى الآن في متحف يحمل اسمه . ومن المحتمل - أيضا - أن يكون الكاتب قد تصور أن قصة ألف ليلة وليلة بعضها من أصل هندي ، أو أن يكون قد نقلها عمدا إلى جاوة ليصور الحياة البدائية في ذلك البلد البدلي ، ويردد مع أهله الأناشيد والاسهالات للألك «براهما» . نصف إلى ذلك أن حياة الصيادين كانت - في ذلك الوقت - من الموضوعات الأدبية المحببة ، خاصة منذ أن ترم بها الشاعر لارنير في قصة «جراريل» (١٨٤٩) .

لقد كثر - في ذلك العصر - القصص والأشعار المستقاة من الفلسفة الوثنية الكلاسيكية أو الهندوكية أو الفارسية أو الفلمنة انصرية القديمة وقد حاولنا تتبع هذا الخط لرى ما إذا كانت هذه المسرحية تنصير تفسيراً رمزيا ، يتماشى مع هذا الاتجاه ، خاصة أن بعض النقاد - أو في يوم ريجورس على الشاطئ والمستقاة في القصر نصرا عن «نوت الصوت» ، الذي يرى الصوت أثناء الحياة الآخرة التي تنظره نجاها ورونها ، وعندما يصحو يحتفظ بذكرى هذا الحلم فيسمى دائما كي يحقق - في الحياة الدنيا - أعمالا حيرة ، ترهله لأن يستحق الحياة الآخرة التي وعد بها ، ورأها أثناء ميتة «الموتة» . ولاشك أن هذا التعبير يعتمد على ما نشر وقتئذ عن تلك التجربة الصوتية التي كانت تجري في بعض المعابد البوذية ، والتي تحدث بعض نصوص المبروعلبية أيضا - عن إجرائها في معابد إيريس . وإذا سلمنا بهذا الأساس الصوتي يمكن - أيضا - أن نضم للمسرحية إلى طائفة المسرحيات التي تصف الصراع بين الخير والشر .

بأشرفه بصيق المكان عن سردها ، والذي كان من أشد المحسبين
لألف ليلة وليلة ماردروس

وإذا كان كتاب أولئخر للقرن التاسع عشر قد تميروا بلون خاص
من الكتبة عرف بالأسلوب العتي ، فإن ماردروس يرجع في هذا
نوع ، إذ نقل من العربية إلى الفرنسية صوراً واستعارات وأمثالا ،
في جملة موسيقية محاكي السجع العربي ، كما تأخذ في الوقت نفسه
بأسماء الرومانسيين «الانسجام للقلد» ذلك الذي أحصوا فيه
استناد الألفاظ للحرس والأنعام التي تبحث عنها عند المتعوي بها .
هجاء الأسلوب مقلداً أو محاكياً للموسيقى . وأسلوب ماردروس
يحاطب الأدب والعين معا ، فهو يمتاز بمهارة فائقة في اختيار الأنواع
وطبقاتها ومدلولاتها ، وإلقاء الصوت أو الطلال على بعض
التفاصيل ، تحسباً مع مفهوم المدرسة التأثيرية أو الانطباعية التي
كانت لا تزال سائدة في الرسم والموسيقى ، والتي اعتمدت عليها
الرمزية اعتماداً كبيراً أضف إلى ذلك أن ماردروس أدخل على ألف
ليلة عناصر أدبية شائعة - تسير مع اتجاهات المدرسة الرمزية - مثل
مدلولات الأسطورية ، ومعنى الظلام . وإبرار كل ما يتعلق
بأسرار والشعوذة ، ودفء الشرق وبلذته . ولفائف الشرق في
لغزول والفعل . كما ألح ماردروس على النواحي الجزئية في بعض
القصص ، وأصغى عن قصص أخرى مسحة صوفية لم تكن فيها
أصلا ، بل إبه حول الكتاب إلى روبرتوار للقصص الشرقية ، وادمج
فيه قصصاً هندية وبنغالية وتركية وفارسية ، أعاد صياغة الكثير منها
على طريقة مالارميه ، وبشكل يجعلها تتشبه مع النصوص الأدبية
والتيارات الفنية في عصره . ولما - هنا - بسيل التمييز على كتاب
ماردروس الذي لا يمكننا بأية حال من الأحوال أن نعتبره
«ترجمة» (١٣) فهو عمل أدبي ضخم اعتمد جل الاعتقاد ، ولا
أقول كله ، على ألف ليلة ، وسرعان ما تحول بفصل أسلوبه العتي
ومادته الغزيرة إلى مصدر وحى وإلهام للأدباء والفنانين

ونقد أصبحت شهرزاد وقصصها حديث الساعة منذ عام
١٨٩٩ ، وأطلق اسمها على القصص والأشعار والروايات المستمدة من
ألف ليلة . وفي مجال المسرح - أو هوول للمشاهدة بشكل عام -
أصبحت كل الأعمال الفنية على شهرزاد ، باستثناء مسرحية غنائية
واحدة هي «معروف الإسكافي» التي كتبها ماردروس وبيوني .
وسوف تتناولها أولاً كي لا نقطع بعد ذلك حبل الحديث عن
شهرزاد

و«معروف الإسكافي» من الحكايات المشهورة التي طالما استمتع
بها الصغار والكبار . وتتلمص القصة في أن معروفاً الإسكافي يمر
هاربا من وجه زوجته فاطمة التي جعلت حياته جحشا عقيبا . وفي
الطريق يباغتته سيل من الأمطار فيلجأ إلى منزل مهجور . ويسمع
هجوى «انتحاره وشكواه» فيأخذ لتجلبه وينقله إلى مدينة عجيطة
وهناك يلتقي معروفاً بتاجر ثرى من أصلقاء طموحه هو علي الفاهري ،
الذي يرحب بمعروفاً ويعطيه مالا وكساء ويؤمده لأهل البلد مدحا
أبه تاجر عتي ، يتنظر قافله التي ستصل من القاهرة محملة بكل بلج
وغريب . ويصدق الجميع ذلك ، خصوصاً أن معروفاً يتفق بغير

حساب ، ويصدق على الفقراء رحمة بهم ، لأنه أدرى الناس
ببؤسهم . ويعلم السلطان بأمره فيوجه من ابنه ، يرغم بمائة
الإسكافي الذي يطلب من السلطان أن يقرض حتى تصل المائة
وعمر الأيام ، وبعد صبر السلطان ، خاصة أن معروفاً يسمر في
إعداد المال على الفقراء ، إلى أن غشك الخزانة على الإفلاس
ويطلب الحاكم من ابنته أن تسأل زوجها عن القافله ، وعندئذ
يصرح معروفاً لزوجته بكل شيء فتصطحبه بالحرب لأمها عبي ونحش
عليه بطش أبيها . ويرب معروفاً بيما تحير ابنة السلطان أمها بأن
زوجها ذهب مع رسول أخته من القافله . وأنه سيعود بها عي قبل

ويتدخل القدر مرة أخرى لإنقاذ الإسكافي العتيب ، إذ تفوده
قديما إلى حفل فلاح يستضيفه ، فيشرح معروفاً في مساعدة الفلاح
ويجرح له الأرض ، وفجأة يصطدم الحراث بعقبة تموق مساره ،
فيحاول معروفاً انتزاعها ، فإذا به يتزع بلادة نحو سردها
والمرداب به كثر ، والكثير له حارس ، والحارس في خدمة صاحب
الحاتم ، والحاتم يأخذ معروفاً يأمر الخادم بإعداد القافله الخرافية
التي يعود على رأسها إلى خيطان

ثم تمضي القصة لتروي كيف عرف الوزير سر الحاتم ، فأراد أن
يستولى عليه وعلى العرش في آن ، ولكن روجه معروفاً تتدخل
وتسرد الحاتم ، وتنفذ زوجها وألهاها ثم تحصر فاطمة من القاهرة
وتكرر محاولة الوزير العاشقة في تدخل ابن معروفاً وينفذ بقاء ويقتل
الحاتم ، ثم يعيش الجميع بعد ذلك في سعادة ووثام حتى الممات

هذه هي قصة معروفاً الإسكافي ، ومن من القصص القليلة
التي لا نجد فيها أي عنصر جري . وقد يكون هذا سر شهرها وإقبال
على ترجمتها ونشرها في الطبقات المخصصة للشباب في كثير من
البلاد . وهي أيضا من تلك القصص التي يرى فيها تدخل الحق في
حياة الإنسان ، مثلا تتدخل الآلهة في حياة البشر في قصص
الميثولوجيا الكلاسيكية . وهذه القصة إلى جانب ماخويه من هاتاريه
تعتمد على فلسفة شعبية أصيلة ، فهي تلح على كرم معروفاً الذي يجبه
الجميع لسعائه ورفقه بالفقراء ، وتقوم على عقيد الكرم بكونها أن
«الكريم لا يصام» ، كما أن كرم أخلاق معروفاً جعل روحته
واليلة . عه وتنفذ إلى جانب وقت الشدة . ويدفعه حب للإسابة
واعترافه بالحيل إلى أن يساعد الفلاح في عمله مما أفضى به إلى
اكتشاف الكرم . وإذا كان الكثيرون يحجون على ألف ليلة باللوم لأب
تؤكد صورة الإنسان المسلم للأقدار ، فهذه القصة . شأب شأن
رحلات سديد . تلح وعي بساطها إلى المخاطرة والسمي في أرض
الله المراسمة بحثا عن حياة أفضل ، وعدم التحوف من المستقبل
المجهول مصداقا للآية الكريمة «قل لن يصيبنا إلا ما كتب الله لك»

أضف إلى ذلك أن قصة معروفاً مع الفلاح الذي يجد انكسر في
أرضه تحريف شعبي لقصة المزارع بأبائه الثلاثة ، وهي القصة الرمزية
التي كتبها بيدبا للنحس على العمل والكفاح ، وتناولها - من بعده -
الكاتب الفرنسي لافونتين . حقا إن معروفاً عاش حياة رعدة في قصر
السلطان ، لكنه استيقظ فجأة ليحد منه مهددا بالقتل . وه نائب
القافله «المتطورة» ، إلا بعد أن شاء يعمل ومكة . ويحدث الأعراس

لقد لجود بكنورها النعمة على من يعرف كيف يتمتع بها .

هذه هي القصة المصرية لعظا وسفري ، قاندا قبل ما. دروس بيوتى بها ؟ تتكون القصة من ثلاث مراحل : الأولى قصيرة تسمى وتلدور أحداثها في القاهرة ، وهي تلتخص في وصف شقاء معروف مع زوجته فاطمة ، أما الثانية فهي الفترة الانتقالية ، مرة انتظا القاعة الوهمية ، وهي تلدور في حيطان بين سوق التجار وقصر السلطان . والمرة الثالثة هي فترة « التي » للتكرار ونحن نرى معروفا يغادر اديبة بناء على صبيحة زوجته . ثم يعود بالقافلة . ثم يتدخل الوزير الخفوق وينبه قسرا بعد أن جرده من الخاتم

ونحن نلاحظ المسرحية هذه المقدمة أو المراحل الرئيسية ، ولكنها تدخل عليها ثلاثة اختلافات مهمة ستوردها فلولاً ثم نعرضها ونبررها بعد ذلك

تبدأ المسرحية ، شأنها شأن القصة ، بتصوير حي لبؤس معروف اددى والمسمى الذي يضطره إلى الفرار . وهنا نجد أول اختلاف بين النصين ، فالكاتب الفرنسي يفصل أن يكون رحيل معروف عرا ، ولكن سببته تتحطم وتلق به الأمواج على شاطئ حيطان . هذا هو الاختلاف الأول . أما الاختلاف الجوهري الثاني فهو يرتبط بفرار معروف خوفا من السلطان . وهو في النص الفرنسي لا يمر وحده بل تصحبه الأميرة زوجته التي تقرر - بشجاعة وجسارة - أن تصحب بنعم القصر ، لتتعم بالخبرة في رحاب الطبيعة السحرية ، وتقاسم زوجها الإسكافي حياته المقبلة مخلوها وجرها . ولما لا اختلاف الثالث فهو عبارة عن حذف لكل الفلافل والفسائس التي يشهدا قصر السلطان بعد عودة معروف وقاطنته . وعصر معروف وأهله ضد الوزير ، ثم ضد فاطمة زوجة معروف الأولى ، وتدخل ابن معروف لإنقاذ أبيه من براثنها

وربما هذه الاختلافات بعدة عوامل جانبية وإن كانت متكاملة ، أهمها نحاشي التكرار والحشو ، وهي أمور لا يشيخها الذوق الأوروبي وإن كانت مألوقة في ألف ليلة ، ثم عملية تحويل النص من قصة إلى مسرحية ، وما يتطلبه ذلك من ضغط في التفاصيل ، وتقسيم داخل يرتبط بالبناء المسرحي نفسه ، وأخيرا اختلاف الهدف الذي يسعى الراوي (شهرزاد) إلى تحقيقه من جهة ، والمؤلف الفرنسي أو المخرج من جهة أخرى . ومن المعروف أن لمسرحية تستغرق عرضها فترة زمنية محددة ، لابد أن تستغل في عرض الأحداث الرئيسية ، في تسلسل مجبول وطبقا لخطة موضوعية . ومن هنا جاء حذف كثير من التفاصيل التي تنقل النص العربي ولا تتفق - كما قدما - مع الذوق الأوروبي . أضف إلى ذلك أن الكاتب الفرنسي لا يتنى الوضوح ، كما هو الحال في القصة المصرية ، وإنما يسعى إلى تسليع المتفرجين بتمتع فيه ، تتشبه مع مفهوم العرب عن الشرق في ذلك الوقت . فالمسرحية الفرنسية تركز على بعض العناصر المشوقة كمثول روح الهامة ، والبدخ الشرقي الخراف ، وتدخل الخورق ، والشاعرية والبساطة التي تغير الأشخاص التلقائيين الذين يعيشون على سجيهم ويتمتعون بالشباب والحياة غير آهين بالمستقبل لدى هو « بيد الله » . والواقع أن معروفا في النص الفرنسي شديد شبه بسندباد ، فهو عندما يقرر الانفصال عن زوجته والرحيل إلى

غير رجعه لا يتظر حتى يحمله الجبان على أنجحه إلى خيطان . بل يحتل أول سحنة تتفادر الميناء دون تفكير مما قد يأتيه من الرياح أو الملاح ! وعندما تعرق المسنة يتثبت الإسكافي بلوح خشبي يحمله إلى زورق بجاء مثلا قبل من قبله السندباد . وهكذا تذكر المسرحية السطارة مقطوعة « البحر والسفينة » التي تنصصها سيمفونية

شهرزاد لريمسكي كورساكوف والتي طبقت شهرها الآفاق في ديت الحين . ويتجنب الكاتب الفرنسي هذه الوسيلة تكرار تدخل احدث الذي يراه يظهر في القصة المصرية أكثر من مرة ، ليفضل معروفا من القاهرة إلى حيطان ، ثم من حيطان إلى الربع الخاوي ، ثم يعود به إلى قصر السلطان . وهكذا يظهر الحان في المسرحية مرة واحدة . ويقتصر دوره على إضاد معروف ، وحلق القاعة السحرية التي يعود على رأسها إلى حيطان . ويستحلم المؤلف الفرنسي الحان استعد ما كلاسيكيا ، يذكرنا بالمسرحيات الإغريقية التي يظهر فيها مبعوث العناية الإلهية « Deus ex machina » عندما يتأزم الموقف . لينقد البطل ، ويسمح للمؤلف بوصف نهاية سعيدة للمسرحية والأحداث التي تشتمل عليها المسرحية بعد ذلك بشكل ما عينا من صراع بين معروف ومناصبه وحشاده ، لانتمى المؤلف الفرنسي في شيء ، فهو يحددها . ويختتم مسرحيته بعودة القاعة التي يتصل المخرج ثم عرض ما نحويه من اللعائس اليراققة ، ويتحول المسرح إلى سيمفونية من الأصواء والألوان والأحان ، ونظام الروايم والأفراح ، ويشهد النظارة عرضا جذابا ساحرا ، وينرم الجميع بقصة هد الحب للعجب الذي جمع بين « الإسكافي وبنت السندباد »

شاهد الجمهور الفرنسي هذه المسرحية لأول مرة عام ١٩١١ . فكانت بمثابة توديع وشجاعة لفترة امتدت من أواخر القرن التاسع عشر إلى قرب اندلاع الحرب العالمية الأولى ، وهي فترة سميت « بالعصر الجميل » لأن كل ما فيها من مظاهر الفن كان يشهد بالإيمان على الحياة وحب الخيال والبحث عن آفاق شاعرية غاربة ، تمثلت في أحاديث « شهرزاد » . وطوال تلك الفترة ، وحتى هنا بين الحربين ، بل بعد الحرب العالمية الثانية أيضا ، نلاحظ أن كل الأعمال الفنية المقتسة من ألف ليلة ، منها اختلف نوعها ومضمونها ، نعمل حروانا واحدا موحدنا هو « شهرزاد »

ولقد سبق أن أشرنا إلى سيمفونية ريمسكي كورساكوف ، وعود موصح أن هذا الموسيقى ألف « شهرزاد » عام ١٨٨٨ عندما كان مالا ريمسكوف مدرسته يشيدون بالشرق وسحره الأخاد . ولكن معرفة هذه السيمفونية ظلت قاصرة على الخاصة ، إلى أن نشر مازدروس ترجمته عام ١٨٩٩ ، وعندئذ عرف كوشرتو لاموريه سيمفونية ريمسكي كورساكوف لأول مرة أمام جمهور عام في ١٨٩٩ / ٣ / ٥ . وتتكون هذه السيمفونية من أربع مقطوعات مستوحاة من ترجمته جالان وهي « البحر والسفينة (سفينه سندباد) » ، « قصة الأمير القلندر » ، « الأمير الشاب والأميرة الشابة » ، « وعيد في بغداد » . وترتطم السفينة بصخرة مغناطيسية على شكل محارب من النحاس ، فتتحطم

هذا وقد وصف ريمسكى كورساكوف سيمفونته هذه بأنها عبارة عن «حجعات من ألف ليلة» يجمع بينها وحدة الموضوع والموتيفات، وهي منظر سحري يرى فيه صورا أسطورية ذات طابع شرقي.

وعن يعتقد أن هذا التعريف ينطبق على كل الأعمال الفنية والأدبية التي ظهرت في تلك الفترة أي كانت القصص والموضوعات التي تناولها. بها هو سيرج دياجيف يخرج عام ١٩٠٦ بأية «شهرزاد» الذي استوحاه من الخيال ريمسكى كورساكوف. لكنه اعتمد على أشعار ميشيل جورج ميشيل الذي يروي في أسلوب هنائي الرواية الافتتاحية لألف ليلة - والمقطوعات الأربع - التي يتكون منها الباليه هي: «سحر السلطان» و«انتصار الزوج» و«مدحمة الهطبات» و«مصرع شهرزاد».

وعنى عن البيان أن هذا الباليه يصور قصر شهرزاد بما احتواه من بزرع ومجون، وهما المصطلحان الأساسيان، والانطباع الأول الذي يخرج به الفري من مطالعة افتتاحية ألف ليلة. وبدون هذه الفكرة سلطت على ذهن الكاتب، لدرجة جعلته يخلط بين شهرزاد وغيرها من النساء الخائيات، فهي تلقى حتفها في نهاية الباليه، شأنها شأن الزوجة الأولى لشهریار، وفي هذا ما فيه من إجحاف بحق الملكة العظيمة المثقفة التي ردت للمرأة اعتبارها. والأمر من ذلك أن شاعر آخر، وهو راؤول جانسبورج، يعود إلى الفكرة نفسها عام ١٩٣١ في ذلك التاريخ قدمت أوبرا مونت كارلو «أوبرا شهرزاد» من أحد ريمسكى كورساكوف وأشعار راؤول جانسبورج، الذي وصف هذه المأساة الشعرية قائلا: «إن قصة شرقية ذات ألوان راقية، وأشودة حب عارم يائس وموت عيب، مع شاعريتها من أعماق القلب».

والكاتب يصور - هنا - شهرزاد زاهدة، عارفة عن كل ما يحيط بها من متاع حسية، ولكنه لا يرد ذلك إلى إخلاصها لشهریار، وإنما لتسكها بحبيب غائب، شئت معه، وشهدت الصحراء حبيباً وهو يرمو مع الأيام، ثم امرفت عنه، وركت إلى شهریار، لكنها ظلت ودية للحبيب الغائب «إسماعيل» الذي يعود فجأة فيشد الحيطان مما «أشودة الحب والموت» قبل أن يأمر شهریار بقتلها إسماعيل.

وكي نساعد محك أو نلبي حتى، تركت إلى الأبد تلك القيمة المباركة التي شهدت حبك حيث وعدت كلانا الآخر بأن يكون له، شهرزاد... هل سبت كل ذلك... هل نسبت ليالي الأس؟ تلك الليالي التي كانت أجمل من المصباح ليالي كانت الزهور تفتح فيها ككوسها كي يرشف منها النحل رحيق الحب!

شهرزاد:

«انظر إلى أيها الحبيب... لا لم أنس شيئاً بل كنت في انتظارك، في انتظار الحب والموت»

وتأتي شهرزاد أن يحسها الخللاد، فتترع منه اسحر، وتعطيه لحسبها الذي يقتلها، ثم يبعد الحجر في قلبه. وهكذا يخرج الموت دماء حيين عرفت بينها الحياة والأقدار!

وحتى لنا أن نتساءل عن سر هذا الإجماع على قتل شهرزاد في إنتاج تلك الفترة. لاشك أن هذه النظرة السوداوية صيغتها أحداث الحرب العالمية التي اجتاحت كل مكان، ناشرة الدمار والحرب والشك في كل القيم الخلقية والروحية. ولكن عندما تنحصر موجة هذا التشاؤم، بعد الحرب العالمية الثانية، يرى النجدة تعود مع ابتلاج فجر جديد، وتأتي «شهرزاد» أخرى عام ١٩٤٨ بحسبها إلى أوروبا كاتب ولد وشب في بلاد ما وراء الأطلنطي (أوروغواي) ألا وهو جول سورفيل (١٨٨٤ - ١٩٦٠). وتصير كتابات سورفيل الثرية والشعرية بالخيال والفانتازيا، ولكنه يعرف كيف يصل طابعا إنسانيا على العناصر الخارقة والخرافية. وهذا ما نجده في مسرحية شهرزاد التي تولى إنتاجها - لأول مرة - جان فيلار، في إطار أثرى أسطوري هو قصر اللبابوات في أمبون.

وتتكرر مسرحية «شهرزاد» - هذه المرة - على الشخصيات الأربع الرئيسية المعروفة: شهرزاد، ديارراد، وشهریار شاه زمان، ولكلها شخصيات مفرسة، شأنها شأن قصر شهریار، وبلاطه الذي يختلف اختلافاً بينا عن القصور الساسانية والشرقية. ويعيش شهریار «الفرسي» في قصره محاطاً برجال البلاط وعلى رأسهم وزيره وبتائه. لذلك فإن شهریار وشهرمان يعرفان شهرزاد وأنها معرفة تامة. ونحن نشاهد شهرزاد تشق في أرجاء القصر، ونطالع في المكتبة الملكية، وتتفقد مع الملك في أمور عامة، خاصة قبل أن تصبح زوجته. وعندما تأتي الأمهات إلى القصر مدعوات، باحثات عن بناتهن اللاتي اقترن بين الملك على التوالي (كما هو الحال في القصة الأصلية)، تقرر شهرزاد وضع حد لهذه المأساة، وهي التي تعرض على شهریار أن يتزوجها! لكن شهریار يجمع في ذلك قائلاً: إنه يفضل أن تصبح محطية له، ويتعارض كل ذلك - بالطبع - تعارضاً تاماً مع تقاليد بني ساسان!

ويتزوج شهریار من شهرزاد التي تصطحب معها أخبأ ديارراد، لتقوم بدورها التقليدية في طلب حكاية كل ليلة. ولكن النص الفرنسي لا يقرب من النص العربي إلا ليعتد عنه. فهي هو شهریار يبدو غير مرتاح لهذا الوضع اللاإنساني، ويتساءل عن اشاعر التي يمكن أن تصطب في صدر هذه الفتاة التي تشهد حبيباً في صمت، فيعرض على أخيه الزواج منها، وعندما يرفضه شاه زمان تلبية هذا الطلب، يرى شهریار - في رفضه - جرحاً لكرمه ديارراد، فيقرر أن يحلها محطية له كي «يؤاسها». وتقبل شهرزاد ذلك الوضع المشاد في رضوخ «مصطع» قائلة: «نحن جميعاً ملك للسلطان، شأننا شأن كل ما يصمه القصر من نسيان».

أما شهریار نفسه فيبدو غير مرتاح لمثلك أخيه، خاصة عندما يعلم أن هناك مؤامرة تحاك ضده، وأن أخاه مشترك فيها، فيحضر ساحرة تسقيه شراب «الاعتراف» ليكشف سر بقاءه في القصر ورفضه الزواج من ديارراد. وعندئذ يعترف شاه زمان اعترافاً مدحلاً، فهو

يتم بالقدوة في كيف شهر زادبولكن لكي يعيش في زهد ، يقيم معه في حب الله . ونحن لا نستطيع أن نجزم بوجود تأثير مباشر ، في حالة عزيز أباظة أو غيره ، وإنما هو اتجاه عام في معالجة الأساطير بنفزة إنسانية ، نراها في الغرب والشرق على السواء .

وهكذا فإن قصص ألف ليلة وليلة التي عرفت المسرح الفرنسي بحصل ترجمات ألف ليلة قد اعتمدت - رغم اختلاف موضوعاتها - على قاسم مشترك أعظم ، هو تصوير الجو الشرق والبيئة الشرقية بشكل لم يخل من المبالغة . وظلت تعتمد على المبالغة في وصف البذخ للشرق والأحباب والشاعر البدائي . وبفضل التقدم الفني الذي حظي به المسرح الفرنسي استطاع المخرجون أن يمتدوا النظرة ، بالمناظر الشرقية الغريبة ، ونتميز الألعاب السحرية ، كما هو الحال في مسرحية سورفيل . ولكننا نلاحظ - أيضا - أن كل مسرحية من تلك المسرحيات المقتبسة من ألف ليلة وليلة ارتبطت بالعصر الذي شاهد ميلادها ، سواء كان ذلك عن طريق الأحداث التي أقيمت في موضوع المسرحية ، أو في أسلوب معالجتها لهذا الموضوع أو ذلك ، وتتأوله من زوايا معينة . وقد يبا كيف اشتملت هذه المسرحيات على مفاهيم أدبية وعناصر سياسية واجتماعية ، بل سيكولوجية لا وجود لها في ألف ليلة . ولقد حاول كتاب القرن العشرين - الذين ركزوا الأصواء على قصة شهر يار وشهر زاد - أن يدرسوا العلاقة الفنية بين الزوجين وتطورها ، وانعكاسها بالأحداث التي تحيط بهما ، وعلاقتها بأشخاص آخرين ، وما يقود إليه ذلك . ومن هنا كانت الخاتمة التي تختلف في كل مسرحية عنها في الأخرى ، وتشبه جميعها في اختلافها التام عن الخاتمة التقليدية لألف ليلة . وتعتمد هذه الدراسة على المفاهيم الحديثة لطعم النص ، في نظره إلى الفرد والجماعة ، وعلم النفس الاجتماعي ، ولكنها تتبع - بالمثل - أسلوب معالجة الأساطير في القرن العشرين ، وما تركز عليه هذه المعالجة من الزوايا الإنسانية ، وما تعبر به - في هس الوقت - عن القلاقل التي هزت الفرد والمجتمع ، ووعزت الإيمان والنقطة في المستقبل وفي الناس ، فأدت إلى الفرد وعدم الاستقرار النفسي والتعزم بالحياة ، وأثارت الكثير من التساؤلات حول قضايا أزلية ، أو وقتية . وهذا كله محدد في صورة فنية مختلفة ، منها القصص ومنها المسرحي ، منها الحر ومنها للأساوي ، في الأساطير التي تناوينا سائر (الدياب) ، وكامو (سيريف) وكوكو (أوديب وأسرته في «الآلة الجهنمية» ثم «أرجوس») ، ووجان أنوي (أنجيونا ، أوريليس ، .. الخ) وجان جيروود ، وما أكثر الأساطير التي تناوينا . وقد اتبع توفيق الحكيم نفس الأسلوب في مسرحية «شهر زاد» التي كرمت المسرح الذهني ، وعبرت بطريقة «عربية» عن مسألة النفس الشريرة ، في تطعيمها إلى المعرفة وتعرف سر الوجود .

وبذلك نرى كيف ظلت ألف ليلة ليستوى الخاصة والعامة ، على اختلاف مشاربهم ، ونقلت في مرونة فائقة عناصر وتيارات مشابهة ولا ريب في أنها منطل - في المستقبل - ممينا لا يصب ، ووسيلة مردوجة لإحياء التراث ، والانطلاق من الأصالة إلى الإبداع والتجديد

لا يريد أن يارح الملكة لأنه يحب شهر زاد . وتثور نائرة شهر يار ، ويأمر بأن يرح بشاه زمان وشهر زاد في السجن ، وأن تقطع أيديهما . لكن شهر زاد تستجد بالحصان المسحور الذي يلي نداءها ، ويتفقد السجين ويحملها على أحسنه السحرية بعيدا عن الملكة . عندئذ يحس حيون شهر يار ويستشيط غضبا ، ويأمر الساحرة بإرجاعها ، لكن الساحرة سرأ به ، ويتحول المسرح إلى ساحة للألعاب السحرية ، ويرى شهر زاد نسج في الأثير . ويطل القصر ويهبط بين السهول وجوق المصاب كريمة في مهب الريح ، وتعرف الساحرة بمعجزها عن إرجاع شهر زاد ، وتصرف تاركة شهر يار بها لليأس والهم ونندم . عندئذ تعود شهر زاد مصطحبة شاه زمان ، فيقرر الملك الذي هزته هذه التجربة القاسية أن يلقي قانون «قتل الزوجات» ، ويبدل لأحبه عن العرش ، ويسحب من هذه المعصية ، ليعيش في هدوء تام ، يقيم فيه بحب شهر زاد

هذه هي مسرحية سورفيل . ونحن إذا قارنا بينها وبين كل ما كتب قبلها عن شهر زاد وجدنا أنها أقرب الأعمال الفرنسية إلى الأسطورة الأصيلة . ومع ذلك فهي تحمل طابع القرن العشرين . ولا يقتصر ذلك على تقاليد القصر وتصرفات أهم الشخصيات ، فامسرحية توحى - أيضا - بالقلق وعدم الاستقرار المادي والنفسي الذي يعاني منه العصر ، والذي صور سورفيل بشكل رمزي في تلاعب الساحرة بشهر يار وقصره الذي نراه بتأرجح بين صعود وهبوط ، وتعبير المسرحية - بالمثل - عن بعض الاهتمامات الإنسانية ، حتى وهي تصور السحر والخرافات المستقاة من ألف ليلة ، فأحصان المسحور مثلا عندما يأتي لإفقاد شهر زاد من متاعها الأرضية يسر إليها قائلا : «ها أبدأ عليك قلبي ونفسي» ، أنا الذي لا يهبط إلى الأرض ولا يصعد إلى السماء إلا عن اقتناع بعدالة القصة» ، وتحاول الساحرة في سحرها من شهر يار أن تفهمه أنه ليس قادرا على كل شيء ، بل هناك - دائما - من هو أقوى منه ، ومن الميثيادن - أن يحاول إخضاع كل إنسان وكل شيء لرجائه وأهوائه . ويتدخل السحر أكثر من مرة ، ليكشف عما يكنه الإنسان في صدره وبجبهه حتى عن نفسه ، عندما يتناول شاه زمان شراب «الاحمر» ، يكشف عن سريره ، ويحوص معه سورفيل في أعماق اللاشعور الذي يصرع معاناة ، يبرح معاناة زمان بأماله وآلامه . ولكن حب شاه زمان لشهر زاد حب مته عن الشهوات الحسية ، فهو يرى فيها مثلا أعلى للمرأة التي تجمع بين الجمال والدكاء والحكمة والثقافة ، وهي الصورة الفعلية التي ترسمها ألف ليلة وليلة لشهر زاد وشهر يار ، يدرك قيمة شهر زاد بعد أن يفقدها ، وما يكاد يستردّها حتى يراه بفصل صحتها على مملكته بأسرها . وهكذا يرد سورفيل إلى شهر زاد اعتبارها الذي سبه بها جورج ميشيل ، وراؤول جانسبورج

ولا يفوتنا هنا أن نشير إلى أن الشاعر عزيز أباظة تناول في مسرحية شهر يار بعض الأفكار التي نجدتها عند سورفيل ، خاصة فيما يتعلق بالصراع الذي يدور في ساحة القصر ، وتفرق شهر يار بين شهر زاد وديار زاد اللذين ترمزان - في مسرحية عزيز أباظة - إلى العقل والحسد ، وتحمل شهر يار عن الحكم - في خاتمة المسرحية - لا لكي

هوامش

- (١) ونسعى للتعبير عن أن تعاطي الحكيم يؤدي إلى الخلاص
- (٢) هذه القصة موجودة بعنوان «الحبر الحس للتمل مع حارون الرشيد» في طبعة بيروت الصادرة عن مطبعة الكاثوليكية (١٨٨٩ - ١٨٩٠) ، المجلد الثاني ، ص ١٥٣ وما يليها
- (٣) انظر د. هيام أبو الحسن ، «الدكتور مارديروس مترجم الحكيم ليلية وليلة» باريس - رسائل الموربون ، ١٩٦٩

مصادر البحث

هذا البحث يعتمد على دراسات وملاحظات شخصية ، وتطبيق نتائج تقارن يتم على أساس المقابلة الثقافية وتلمح بالاعين والواقعي العربي والفرنسي بشكل عام . وسنتم الاستطاع أن نعطي القارئ الذي يرغب مباشرة وهناك دراسات نشرت بالفرنسية على الأنصبة عن تأثير الحكيم ليلة وليلة في الأدب الأوروبي بشكل عام ، أو عن مفهوم الغرب للحبر هذه الحكيمات . ونذكر منها على سبيل المثال

Aboul - Hussein, Hiam et Pellat, Charles. *Chébirazade, Personnage Littéraire*, Soed, Alger 1975.

Bammate, Nagn - oud - Dine: «Thèmes et Rythmes des Mille et une Nuits» in *Bibliothèque Mondiale*, juillet 1953.

Boschet, Adolphe «Marouf, Savetier du Caire» in *Echo*, Le 26 - 6- 1928.

Buisson, M. *Le Secret de Schébirazade*, P. U. F. Paris 1961

Brunel, R. «Mârrouf savetier du Caire» in *L'Orient*, le 24 - 6- 1928.

Cocteau, Y. «Prestiges des Mille et une Nuits» in *Bibliothèque Mondiale*, juillet 1953.

Elizacoff, N. *Thèmes et Motifs des Mille et une Nuits*, amyouth 1949

Hofmann, R. M. *Rimsky - Korsakov*, Paris, rammorton, 1958.

Schneider, L. «Mârrouf, savetier du Caire» in *le Gaulois*, le 24 - 6- 1928.

Ular, A. «les Mille et une Nuits» in, *Revue Blanche* 7^e Juin 1899.

صورة مصر

بين الأسطورة والواقع

في الرواية الفرنسية

في الربع الأول

من القرن العشرين

عبد المنعم محمد تنحلاته

مقدمة

إنه لشيء مهم ، وليس هريا ، أن نلاحظ أن انتشار الدراسات التي تظهر من أن إلى آخر
عن مصر ، تناسب إجمالاً وحاجات الباحثين ومطالبهم ، فالبحث والنقد لا تطور
مستمر ، والأولية لدى الباحثين هي متابعة هذا التطور ، ونحن نؤمن أن هذه الصفحات
تأتي عن قرب هذا التطور

أولاً : لأنها تستجيب لظهور شامل معين عن البحث المعاصر
وثانياً : لأنها لا تخلط مطلقاً إضافة بسيطة إلى ما هو موجود فعلاً ، ولكن تؤكد - على
الأقل - أعمالاً سابقة ، إن لم تكن تحمل أصالة أكيدة . ونبادر فنقول ، إن فائدة أي دراسة
تظل دائماً موضعاً للنقاش ، لأنها تتعلق بوجهة نظر شخصية ودائية للناقد . ومع ذلك
فنحن لن نتخلى عن مسؤوليتنا ، ولا عن جانب الموضوعية التي لا هي بها لكل من
يحلل أي دراسة مقارنة .

ويجب أن نصيب أن العهد الزمني والتاريخي الذي تحمله هذه
الروايات لا يعني أبداً بعدها الأسطوري . وفي الحقيقة فإن أي ثم
حدثنا في الأنحاء الأسطورية ، يعطينا مَنَداً من مواد ، وعصر من
التعكير ، لا يستهان بها .

واستخدامنا للمعطيات التي يمكن أن يقدمها العالم الأسطوري
لهذه الروايات ، التي تتحد من مصر مادة لها ، ليس - في النظره
الأولى - سوى استغلال من زاوية معينة للمعلومات التي يقدمها
المصمون الروائي

وفي هذا الإطار فنحن نبحث في توصيف المظهر الأسطوري الذي

وحينما نذكر في عدد الروايات التي ظهرت في فرنسا في الربع
أول من القرن العشرين (وكانت مصر محوراً) سندعش قليلاً
لصنع هذه الروايات ، ولقمة أهميتها ، فالأصالة الأدبية فيها ،
وطول النفس ، معتقدان ، للدرجة أنها لم تلفت نظر النقاد . ولكن
لأن مصرى ، ولكن أنخلق لها وجوداً قديماً مفقوداً حتى اليوم ، فقد
رأيت أن أحصنها لدراسة نقدية شاملة تجمع بين التحليل الأدبي
والاجتماعي والتاريخي والأسطوري . وباختصار ، أقوم بناء تحليلياً لهذه
الروايات ، عميق التحليل ، بحيث الأبيية والمعاني الأدبية تتداخل في
علاقات معبرة مع الأسبى الاجتماعية والتاريخية والأسطورية .

والحرب العالمية الأولى ، كل ذلك شد انتباه الكتاب والقراء نحو موضوعات أخرى أكثر حيوية وأهمية .
كل ذلك يقصر قصر النص الأدبي لتلك الروايات وعصرها ؛
الواضح

وإذا تبعنا الزمن والتاريخ الذي تعالجه هذه الروايات ، فإن
سنبداً بدراسة تلك التي تعالج موضوعات عن مصر القديمة
الفرعونية . ولقد وجد الروائيون في مصر ، بموضوعها وأساطيرها ،
المكان المناسب للتحلل الرمزي لمواقف إنسانية وأسطورية شلت
انتباههم

هكذا نجد Sangle, Guerlin, Guédy في
رواياتهم^(١) يستندون مصر الأسطورية من خلال مجموعة كبيرة من
التحقيقات المعاصرة الأسطورية شديدة القوة ، مثل
Pseumouth, Ringir, Nitaokrit, Ousarte Hermérah, Sidia .
ولقد غزا الكهنة المؤطرون الغامضون ، والظروف التاريخية التي
ولدت الأساطير والأدب ، خيال هؤلاء الروائيين ؛
ولذلك نكتشف في رواياتهم الأسطورة في حانة من الشاهد
والمعالية .

وهناك روايتان أخريان^(٢) يتحدثان عن مصر تحت الاحتلال
الإنجليزي . وعن تروى في واحدة منها هذا البلاء الذي أصاب مصر
على يد طعنة من الطليبين والمغامرين ، فأصبحت مصر مرتبة لحفنة
من النصابين بلا إيمان أو قانون ؛ أتوا مصر بحثاً عن الثراء السريع .
هذه الطعنة العاسدة ومغامراتها هي التي لفتت انتباهنا في رواية
Lambelin ، ضمن عناصر أخرى في الروايتين ستكون
موضوع تحليلنا تحت شعار مصر الحديثة^(٣)

أولاً - مصر القديمة : مصر الأسطورة :

مصر القديمة ، سواء أدركها الكتاب بقولهم ، أو احتسوها في
أحلامهم ، أصبحت ذلك المكان المشترك من العالم . وقد أوضح
Curtius أهميتها في العالم القديم والمصور الوسطى ، ومارت
حق أيماننا هذه تشد العالم كله . أسطورة مصر أسطورة أصيلة تسيطر
على عقول الذين يحملون بينا البلد « ذى البطن الممدود » الذي
يتمتع ، عن طريق فمه للدلتا ، البحر الأبيض المتوسط ، وما مر به
من حضارات ، عتزا كل ذلك ، شاعرا إياه في تخميرهم^(٤) . وقد
ظل ذلك البلد القديم ، بلد الغموض والأسرار ، منطقة الخفايا
والوهم . إنه غموض وجد في أبي الهول شعاره ، ونشكيل الذي
نعرف فيه ازدواجية مصر ، ومسعنا غير المستقرة ، وسرها الذي لم
تتمكن أية معرفة من اكتشافه أو إغاثته . في آثارها بعد لمسى لنقع
والمحير الذي يميز الزمر^(٥) . هكذا خلقت أسطورة مصر في عقل
هؤلاء الروائيين الذين نغلقوا من مصر موضوعا لرواياتهم ، متأثرين
بالأسطورة « هذا المنتج ، من خلق الإنسان البدائي أمام مظاهر الحياة
التي صجر عن تصويرها وفهمها^(٦) » هذه المجموعة من العناصر
القديمة التي انتقلت عن طريق حفظ التقاليد ، ونقى تعامل مع

تخويه هذه الرواية أو تلك ، موضحين المراتب الأسطورية التي تعمل
داخل كل رواية على حدة ، ثم مقارنتها بالأبوية الأسطورية التي
تخويها رواية أخرى . إن القراءة المقارنة للرسائل الأسطورية التي
تخويها هذه الروايات ستكون ذات فائدة كبيرة ؛ لأنها تساعدنا على
تعرف المبادئ المنظمة للعالم الأسطوري لتلك الروايات ، التي هي
الوحد المحقق في ظروف تاريخية لتلك العالم .

إن المقارنة التي تبدو عملية ، تسعى للوصول إلى البناء الواحد
المشترك للرسالة الأسطورية التي تخويها كل رواية ، وتحديد علاقتها
بالرسائل الأخرى في روايات أخرى ، فحصل إلى زيادة معرفتنا
بالرسالة والأبوية الأسطورية الملازمة لها في آن واحد .

ويساعدنا علم الأساطير المقارن على البحث عن القوانين
الأسطورية التي تعمل داخل العالم الروائي للروايات التي نحللها من
جانب ، ونسألهما - من جانب آخر - على البحث عن الوظيفة
مطبقة على نحو ما نرى عند تروى ، أي على الأحداث والأحداث
التي تولد الرواية عند مجتمعا في مقاطع . ولقد أقمنا فصص المرح
الذي أثبتته فلامبير بروب ، لكي يستخلص الصفات الخاصة بالقصة
الروائية ، بصواب مشروعنا لترتيب عوالم رواياتنا ، المؤسس على
صفات سيوية خاصة

ونلاحظ بسيطة لكل هذه الروايات عن مصر القديمة
خصوصاً ، ثبت أنه يوجد ميل لتكرارية ، سواء بالأسلوب للأحداث
أو بالشخصيات أو للوصف . فمن نكتشف في مجموع هذه الروايات
عناداً متبادلاً بين بعض العناصر الأسطورية . وبمثل هذا العناد ،
في أغلب الأحيان ، تقارباً وعلاقة نسبية ، نصحح لنطلق معنى .

وبلاحظ أيضاً ، في رواياتنا هذه ، أن الشخصيات تلعب دوراً
مهماً ، فهي وحدها تنظم العناصر الأخرى . وتبدو العلاقات بين هذه
الشخصيات مختلفة بسبب كثرتها ، ولكننا نلاحظ سريعاً أنه من
يسهل أن نحدد في أربع نقاط ، تكون المحور الأساسي لكل
الروايات ، هي : الرغبة ، والاتصال ، والمشاركة ، والفشل .

ويمكن أن تدرج كل العلاقات الأخرى تحت هذه العلاقات
الأربع

وفي البداية ، عندما نحصى كل المصادر للمسكة للرواية الفرنسية
عن مصر ، في بداية القرن العشرين ، يبدو سؤال يفرض نفسه قليلاً
على المؤرخ الأدبي : لماذا أصبحت هذه الرواية قليلة الأهمية بالنسبة
لحياة الأدبي في فرنسا ؟ ولماذا كانت هذه الروايات وكتابتها أسيرة
دائرة قانونية غير معروفة ؟

أولاً : إن في ذلك علامة تغير بالنسبة للقرن التاسع عشر والتاسع
عشر الذي شهد كثيراً من الأعمال الأدبية عن مصر ، نالت شهرة
كبيرة هي وأصحابها^(٧) . ويبدو أن انحسار موجة الرومانسية ، وتشبع
السوق الأوروبي بالقصص عن الشرق ، والتهديد الألفاني لأوروبا ،
ومعاهدة سايكس بيكوف بين إنجلترا وفرنسا ، ثم الأزمة الأوروبية

مستعراً . وجد شعب طيبة كله يصبح بالخماسة له ، وأعدتة نهدي من الفرح ، تستقبله وتحتيه . كان المرتقة يلقون بأنفسهم تحت عديبه . في التراب علامة على الفرح . وفي المعابد ، كان الكهنة المجمعون يقدمون القرابين للنجوم باسم ملك الملوك هرعون ؛ والطير كاس نظير فوق موكة وترمز فوق رأسه . وهكذا وصل وسط سببنة طويلة من الفجار إلى المدينة الملكية . هناك كانت كل المعصنة المسكبة واضحة . كان القصر يتلأأ في ثراء خراف لم يسبق به أحد .^(١٨)

ولكن برغم أن العمل البطول في الأسطورة يقوم به رجال . كان يحدث أحيانا أن تقوم به امرأة^(١٩) . ومن الطبيعي أن هذا الحلم الأسطوري لا تقوم به إلا امرأة من نوع معين ، غالبا ما تكون امرأة عامضة صعبة المراس ، لا يمكن الوصول إليها ، قوية تعزى البطل وتخلو شوة . والطبيعة وهبت هذه المرأة الغامضة الراجدية ، التي تكشف سلوكها في ظروف استثنائية وصعبة عن قوة روح تجاوز مستوى النساء العاديات ، دورا حاسما في مصير الرجل ؛ ذلك الذي يبدو غالبا سلبيا بين يديها .

هذه المرأة القاسية - في هذه الرواية - هي سيديا سببنة سميراميس وهيلي وهيروديال وسالومي ونائيس وهيباتيا . وقد جعل لها Guody في روايته أنثى كليونباترة العاتقة ، الفتاة الناعمة . ومر الرغبة والعظمة التي لا تلبس . إلهة الحروب المنددة . والحبال الملون ، الوحش الكاسر ، اللامباتية الجامدة ، الصمغ ، اللياردة ، الحميلة ، التي لا تقاوم ، الغامضة ، سيديا هنا مثل كليونباترة كوريفيانا تماما ، ذات جمال إلهي وحشي لا يقاوم ؛ وفي الكثير من السحر والفنسية وقوة الإغراء والرهبة . « يقال إنك قتلت الشمس ... إنها تنظر إليك عند غروبها . تبكي دما . إنك صميمة في هذا القتل . في ذلك اللون القرمزي لك جمال النجوم الشريرة والآلهة المهرمة »^(٢٠) . إنها أكمل امرأة وجدت حتى الآن .. أكرم من امرأة ، امرأة الحلم ذات الحبال الطامح : « وحيا وآها هكذا جميلة جدا ، تعجب لماذا فقد إخوانه عقولهم فصحب »^(٢١) . ومع هذا الحبال الخطير نلاحظ هنا دور المرأة القدرية ، في أمثاله الخفيف ، الذي يجده دائما في الأسطورة والخرافة والمنحمة كل شيء معد في الرواية لخلق الوظيفة الأسطورية للمرأة الصعبة ، الخطيرة ، المرأة التي يتناما الجميع ، وعشاشا الجميع : سيديا . هناك أولا هذا الجو الرائع المناسب لتعظيم دور المرأة ؛ وهناك القلق الملح ، والخضوع المطلق للأثني الخالدة ؛ للحجوات المفرج ، سيديا ، التي تحرك كل أبطال الرواية :

« نظروا .. وأمام ما رأوا أعلفوا صيوسهم ، ثم ضحروا .. وأمام ما يبر مطرانهم .. ركعوا لها »^(٢٢) . امرأة تجلب الخافين دائما إلى شفة أحلامهم . هي السبع العطر لكل الأحلام الخالدة »^(٢٣) .

وفي الرواية يلخص لنا السطل أوزيتارت Ousstarte التأثير الغامض والسحري لحبال سيديا على الرجال . « البيان من شعيتك ، والموت في عبيك ، والسعادة بإلهي في جسدك الثماني »^(٢٤) . وبلغ من تأثير سيديا على أوزيتارت أنها بعد أن

الفة . ومخلوقات مؤفة . ومعارك أبطال^(٢٥) . حاول هؤلاء الروائيون الوصول إلى النبع المصني الذي يمكنهم من تعميق الخيال المصنعي لدى تشع لأسطورة في أمثاله ، ليسلحوا - في النهاية - وحدهم . بعيد عن حياتهم الخاصة . فشاركوا في مجلي لأسطورة . « ننت السطة المخرية التي تطلق بها ، وتصل إليها . كل لوحات الخيال القوي الجامع »^(٢٦) . والأسطورة عموما - وأسطورة مصر خاصة - عذب هؤلاء الروائيين نحو تمثل : مري للواقع - نحو حرية شامه بالنسبة للمكان ، وإدراك حديد للزمان ؛ هو عجب سيد للبحر . ونقل للواقع إلى اللاواقع . وعن هنا عس صلب ظاهرة الأسطورة التي تتحدد بوصفها ظاهرة اتصال ، اتصال بين هؤلاء الكتاب ومصر . لقد تبار حلهم بالإنسان المصري القديم العاتق السامي صورا أسطورية في حياهم ولاوعيهم^(٢٧) ، صورا تحمل سمات ملحمة تميز بطريقة قاطعة كل حلم بطول . وهكذا أبرز هؤلاء الكتاب أسطورة مصر عن طريق كثير من الشخصيات الأسطورية فوق الإنسانية

وتكشف في هذه الشخصيات رجالا ذوي شجاعة ، يتعبرون بقوة الشخصية . وسمو الروح ، وعلو المصيلة ؛ ولذا استحقوا منا وصف الأبطال الأسطوريين ؛ ذلك لأنهم أقرباء - يسيرون على عالم الرجال العاديين ، ويقعون في مكانة أعلى من غيرهم ، ويرتفعون - بسبب - إلى وضع شبه إلهي

وإذا أخذنا رواية Guody^(٢٨) . نجد أن فرعون شخصية تحب خيال هذا الروائي الذي وجد معه أسير فكرة - الرجل لأسطوري الطارق . نصف الإله . « وحول مثال أيزيس الموضوع على المذبح وقت مجموعة من النساء تتحدث عنه ، دائما عنه ؛ عن ذلك ، عن فرعون . الذي لا يراه الإنسان تقريبا . وكان وجوده دائما في كل الأشياء بسطر دائما بقوته على كل القلوب »^(٢٩) . هذا الإنسان القوي . يجذب نحوه كل انبياء القارئ الذي يرى في إمكانات أصبية بسط للأسطوري ؛ إنسان نصف إله ، قوي ، مشع . إنه يثير أحلاما التي عبرى رغبة الحروب من حياة ذابلة عثا عن الصوء . وإرادة ترك القاع إلى الملا ، وعشق السيادة والسمو . وقد حطم الروائي - هنا - كل شيء أمام العظمة فوق الإنسانية لهذا الملك . « إذا غضب كان فهذا ، قضى على كل هؤلاء الذين رأوا يربس منذ وحيله ولم يفدوها »^(٣٠) . هذه العظمة ، راحة الإرادة الراسبة .. « علة نصف الإله القوي الذي لا مثيل له بين العائين ، ومثل كثرة الانتصار ، وعبودية الآخرين ، جندوا ملاحه ذات الصلاة الحراسية »^(٣١) .

والروائي يقدم لنا هذه الشخصية ؛ هذا البطل ؛ هذا الموجود الأقوى من الطبيعة ، بصورة نلاحظ فيها التصحيم والتكبير للمعنى^(٣٢) ، فالسطل يتمتع بقسمة مصافة ، وهي ضرورة تعرضها لأسطورة ؛ فهو يبرم كل المشوب للمرونة^(٣٣) . وتقودنا معارفه إلى اكتشاف موضوع تسمي وتسماته : الوحدة المتعبر لهذا العرعون شجاعته العاتقة اللا محدودة ، التي لا يمتلكها إلا إله ، بل إن الإله نفسه يدم وجهه حين يراه^(٣٤) . وحينا عاد من حروبه

تساعد الثوار اليوم ، ثم لا تلبث أن تقتلهم في اليوم التالي . كانت تمتلك مرونة ورشاقة القلب الصغير ، ذلك الذي يلعب بعريته بكثير من اللطف والتعومة والمخعة قبل التهامها .

ولكن تخلص من الرؤساء الكبار في مصر ، أقامت مأدبة كبيرة لهم ، ثم قتلهم جميعا .^(٣٦) كل ذلك تم بالواطؤ مع أوريتارت-سى بمثر قوته وشرفه من أجل سيديا ، فكان الخائن لقضية ممفيس والثورة ، والشريك في مدحمة رؤساء مصر ، وصفا النار سيديا ولتأمر الرئيس على الامبراطورية ، وقاتل همراه وأزليه^(٣٧) من أجلها ارتكب كل هذه الجرائم ، وكل الخرنم التي سرتكها عدا^(٣٨) . وفي النهاية كان نصيبه منها الموت : « وهكذا مات دون دفاع عن نفسه رأسه . رأسه الجميل ، على إحدى سيديا . عجب الكيثران للسكونتان بالموت ، عجب سيديا . ثبثا على العيب الخيثرين للإلهة الساحرة التي لم تفارقه نظراتها لحظة واحدة^(٣٩) »

النظرة العاصفة لهذه الإلهة ، هذا الوحش القدرى ، لم تترك تبحث عن أكثر من تثبيت سيطرتها السياسية ، والاستيلاء على السلطة في أثناء غياب فرعون في الحرب . ولكن تصل إلى هدفها . فالعابة عندها تهر الوسيلة . وقليل من النساء يستطيع أن يواجه كل هؤلاء الأعداء الأقوياء من أمثال محاربي طيبة الذين لا يقهرون . ولكن بقليل من الفساد يستطيع استخدام وسائل ميكافيلية للاستيلاء على السلطة . لقد كان البؤس في كل مكان بمصر ، ولثورة كانت تسرى في البلاد . وهذه المرأة الميكافيلية أرادت أن تحرف الثورة لمصلحتها^(٤٠)

الحلم بعرش مصر لها ولاسيما ، كان ذلك كل هدف سيديا . بدا كانت تمتلك رأسا عصمه ضد العواطف . وقبلا لايبص ، بل كان مكرها دؤوبا لايبكل .

ولكن في أعماق كل إنسان مثل سيديا ، حتى لو كانت بسانة فائقة قدرية ، يوجد الحب بلداته ، باضطرباته ، بتأخيه غير المحسوبة . لذلك حرص الروال - هنا - أن يقدم لنا سيديا . تطاردها الرعة القدرية الحامضة التي لا تروى ، هائمة بحثا عن لذة لا تنحصر . وشهوات منطلقة بلا قيود ، فكانت رمزا سرغية التي لا تشبع . يأكلها الملل . فتطلب المزيد من اللذة الجديدة وشاهر المحبولة كانت نكرة حاشية مداعبات يومه أمس . الملل ونصب وعبودية الآخرين لها . أنصبا وأرهف

وعلى حساب تروص في النساء الأسطوري مبروية ، يتحول لبطل الأسطوري إلى حقل تراجلدى . يحطمه هب الصدر ، فالبطل لقوى بلا حدود . ذو القوة المقدسة فوق الإنساني . يبدو مهروما في النهاية ، مقهوراً ، ويكون نصيبه الموت^(٤١) وهكذا كما يحدث دائما - في الأسطورة ، كان موت سيديا علامة على ترك كل أحلام البطولة والسيطرة ، فقد انتهت حياتها بمأساة ، ومروها الآخرين حول المرأة الأسطورية إلى امرأة عادية يسرى عليها ما يسرى على الآخرين : الموت^(٤٢) . وكان ذلك خاتمة كل طموحها ، كل مؤمراتها ، كل أحلامها . ماتت وهي على بعد خطوات من تحقيق

تحاته ، حاول اغتيالها . ولكنه أمام هذا الجبال القدرى تردد ، وهرمه جبالا وسقط الخنجر من يده^(٤٣) إياها سيديا التي بجها Ousitarte وعينه مثبتة بقدرية على شيء عظيم مشع فحم ، على امرأة عرست في روحه السهم السام لحب محون قدرى

كان كحيوان ارتوى بالمخعة ، وجد للحظة في البحيرة الكبيرة لحسد سيديا القوى المعطر رائحة وهمية ، بعدها عاد العطش أكثر حدة . والتبع الصالح الخفيف أكثر جاذبة^(٤٤) . من أنصاف الوجود الساكن ، من أنصاف الفراغ ، تبرز الأفكار الأولى عن الجبال القدرى الخطير . ومن تأمل الرواى وصوفيته يخرج كل هذا للدائرة لنور . وما نحن نرى سيديا في زهرة شبابها ، وتمجر بعدها ، في طموحها ، وشخصيتها القدرية . جبالها المدمر بشكل مصر البطل Ousitarte . « سأظل معك . ياسيديا . معك . وسيفعل أوريتارت لسيديا كل ما تريده سيديا ، كل شيء من أجل قلات سيديا ، وللأوقات التي تستحقها لك في عذبتها^(٤٥) » تعمره هناك الشوة تشاع من النور لجعل منه إله ، ثم لا تلبث أن تفرقه في العلم . بعيدا عنها يموت أوريتارت في الذكريات الخائفة حيا . كل ما كانت تريده من هذا الرجل . هذا البطل القوى . ليس الانتصار عليه ، ولكن استخدامه لتحقيق انتصارها هي . هكذا كانت كوميديا اللادع والمخدوع . وسيديا ليست الجبال القدرى فحسب ، ولكنها أصل بلاء كل الأبطال

وفي الحقيقة ، فالأسطورة عن المرأة - منذ القدم - كانت تقدم بصورتين : إما بصورة المرأة المعرية الناعمة مثل بوليفيا وكاليسورا وأوماني ، وإما بصورة المرأة المحبوبة مثل أليازون^(٤٦) . ولكن أسطورة سيديا جمعت - في الرواية - بين الطريقتين السابقتين ، فهدد السوك الحنون ، هذا الطموح العريض القوى الذي لا يتخفى مزج الحب والدم . هذا الليل الحامض للسيطرة التي لا تروى ، والمندفع نحو التفتيح بكل حاسة الإرادة والمكر للشخص لمعاجاة ، والانتصار ، ثم كل هذا الجبال الناعم الطامع ، كل هذا هو سيديا . انجذبت نحو لمة مزدوجة ، فإذا نجحت في فرض سيطرتها فس هودة الملك ، فتكون هناك الفرصة كيلا يعود إلى محلكته . ولا فاسها - بواسطة القوة الداعية ، والسيطرة التي حصلت عليها - ستمد نفسها ، على الأقل ، لتحتل محل الملكة ، ليس في قلب الملك فحسب ، بل على عرش مصر كذلك^(٤٧) .

وقد نثبت أنه فكانها السياسي في لمة ضرب بطل الرواية أوريتارت وهرماه أحدهما بالآخر . وهكذا قتل أوريتارت صديقه الحميم همراه ، وحال الثورة ضد دكتاتورية القصر .

وأقدار طيبة والامبراطورية . مصر وفاقه ، كل ذلك حتى مجاة من نفسه ، تلاشى إلى دخان ، في النار التي أوقدتها في قلبه لنظرة الشهية لسيديا ، نار حينا تسرى في شرايته وأعصابه ، غرق فيه كل ما ليس بحب جارف^(٤٨) . وكانت سيديا محروص على متلاك الرجال والاستيلاء على قلوبهم لتستخلصهم في قصبتها بقدره قادرة ، لا يعنو عنها سوى مصلحتها ، فلا أخلاق ولا إله ، إذ كانت

هدمها . وحياتها المليئة بالخطر والفتور مدت الرواى بمادة خصبة لرواية أسطورية ، يحتل فيها الملحمى بالأساوى .

وليس عرياً - إذن - أن نجد كتاباً آخر مثل Sanglé متأثراً بالأسطورة والمواقف الأسطورية ، يعطينا هو كذلك تنويعات على نفس الموضوع بواجهه Nitaoukne^(٢٢١) ، عن تلك البطلنة المؤثرة التى حول الموت حياتها الأسطورية إلى مسألة حقيقية

وببوكريب يست بساطة امرأة فقد - لأنها قل كل شئ بطلنة . إنها ليست امرأة كما هى . ولا المرأة كما يجب أن تكون . ولكنها المرأة كما نعلم أن تكون فى لحظات شوقها . سيكولوجياً أو التحليل النفسى يوارعها للدخول ، عالمها هو مغال مع سيديا - أمر لا يهتم الرواى كثيراً به . وهذا يتلاءم تماماً مع العالم الأسطورى وقوانينه التى هم بالحركة والعمل والأحداث أكثر من اهتمامها بالتحليل النفسى لشخصيات^(٢٢٢)

كانت بتوكريب . بوصفها أسطورية . رمزاً للجمال الفائق . الدور ، عهد بطلنة المشرفة فقد تمتك ذلك القوة العاصفة التى لا تقاوم . والى تصدر من جسد المرأة ، وتغترق الرجل لتضخم جسده وتسيطر على روحه^(٢٢٣)

وهى بوصفها امرأة تحوى جمال الوجود ، فقد جذبت إليها البطل القوى ريسجر ، الذى لم يكن يكثر بالجمال . لقد استول عليه جمال المقدس ، وصار من يومها لا يفارقه صورة بتوكريب ، إذ أصبحت مركز أحلامه ، ومهد رغبته . وكجثة عشتار فى المروب ظل جهال يتأثر فى عيبه ، هذا جمال المصطفى الناعم ، هذا المقوم الصالح الذى - هذه العيون الغريبة ، هذا الجمال - هذه العظمة^(٢٢٤) . كل شئ فى مكانه فى الرواية يؤكد الدور الأسطورى للمرأة الموصوفة لمرهوبة فى آله .

والرواى جمع فى كل مناسك جبرى العناصر الفادرة على إكمال نصرة الأسطورية هذه البطلنة وإياتها . إنها مخلوقة لا تقاوم بعير . إبانة تنسب إلى الأص ، معبودة ، شه إلهة^(٢٢٥) حتى الطريقة التى ترى بها الأشياء تولد فساطير صميمة ، تعطى لكل شئ رؤية درامية ، وتحوّل للعالم كله إلى أسطورة كبيرة^(٢٢٦)

وعندما مثل سيديا ، طارد الحب بتوكريب بكل قدرته ، فاحتضت المرأة الدافئة وبقيت المرأة معط : وكانت نصت له فى إنشاء معار ، وصورة الذكر كان يعلمها وبطوبيا . بظرفه كانت صلات ترعشها^(٢٢٧) . وهكذا وجدت بتوكريب فى ريسجر كل عواطفها . كل أفكارها وحس استطلاعها للأشياء اللاهائية . تدوقها سحر . قللها من المجهول^(٢٢٨) . وأتت نفسها ذات قوة فائقة حاصصة لحب ريسجر . لقد جعلها لحب إنساناً ، ولم تعد تمتلك تلك القوة فوق الإنسانية . بل أصبحت امرأة غاية ، وليست إلهة حادثة

إن Guedy مثل Sanglé فى شدة الإعاء للمحمى فى رسم شخصيات روائية ، حيث ترى أبطالاً ، يدكرونا ببروموسيس وهرقل وريسجر وبروموت بطلا الرواية نشبه بالآفة - سكارى حياة

واحدة عظيمة ، محبوباً ، سكارى موت هو الهابة والانتصار . ووسط إطار ملحمى : قصص المعارك ، حكمة الانتصار ، الاندفاع ، القوى الطبيعية التى تعمل حول الإنسان ، وحده البطلان نصيبها قد ورثا تقاليد البطل للمحمى ، الأسطورى . وهذا انبساط مع بتوكريب يملآن محور أحداث الرواية كلها .

ريسجر له مكانه المتميز فيها . إذ إن صورته التى اقتبسها الكاتب من ملامح الشمس تذكرنا بعلامح البطل الأسطورى^(٢٢٩) ، وجهه النطل للمضى . وعيونته ذات إشعاعات الذهب^(٢٣٠) . تعجب صورة إلهة ترتبط بشعاع خالده من الشمس^(٢٣١)

وإلى جانب هذه الملامح الشمسية نجد عناصر أخرى تنسب إلى آله وإلى الخالق

وريسجر هو منقذ هذا العالم الذى يخلده ، ويهتبع مرحلة جديدة فيه : « ما كان يريد هو الحرب من أهله ومحببه » التحرر من سيطرة القوالب القروية ، من طغيان التقاليد والعادات ، التجرد فى الأقاليم كالأنبياء ، لا أيسر بفساطير وخرافات ، ولكن ليشرح بدم هذه العالم وإيقاعه وانسجامه^(٢٣٢)

إنه إرادة تغيير العالم ، وظهوره يعنى عن تجديد العالم كان ريسجر يعتقد أن « الإرادة العليا أعطته الإشارة »^(٢٣٣) . وأنه « رب الأرباب » ، الذكر البطولى ، الروح السماوية اللاهائية التى تجمل العالم^(٢٣٤) . وريسجر يقول له وملائحه ، بأفعله وبمعجزاته . يقرب من الأبطال الأسطوريين الذين يمسكون العظمة الشيطانية لأبطال لللاحم « أعطاه العلم شعره العوى » عرش الشمس المصم . رأى دم الاتساع يجرى ، والعالم يتنفس . ومن خلال المادة التى ترتفع أنفاسها ، اعتقد أنه رأى الروح^(٢٣٥) . وليل الكاتب من مكانة هذه فإنه لا يتردد فى رفع أهميته فى هذا العالم^(٢٣٦) ، وفى عمره بكل مراتب الشرف التى تمتلك ناصبها شخصيات لللاحم : فهو كريم السب والمولد^(٢٣٧) . مهماته خطيره^(٢٣٨) . فضلاً عن حياة المرأة وروح السوة التى تسمر بالتأمل^(٢٣٩)

ويظل ريسجر - بعد كثير من الوقائع وشجيرة السخافة عظيمة - بيد الأمراء الذين حسدوه على مكانته العالية السامية ، وبسبب حياته مثل حياة كل الأبطال الأسطوريين بمسألة عيفة . واصبحت بتوكريب شخصية أسطورية أخرى تارة ، حبسها هى برهوت الذى كان يكن لها الحب العاصى للطلق « أنت الحياة والقوة بأكمل شئ سيم حسب رعنتك^(٢٤٠) » وأمرت الجميلة^(٢٤١) بتوكريب برهوت وتسكروته ، ودعته لقتال أعدائها الذين قتلوا حبيب قلب ريسجر « سامحهم ، غافح لك ترسانة الأسلحة ، وخطهم وسافح لك خرائط الذهب » أجمع القاتل على حدود لامبراطور به تقدم يجب أن يموت صوبوا ، وروى ، والكاهن الأعظم^(٢٤٢)

وكان يتلاهم هذا البطل لبثوكريب بلا حدود إلى درجة أنهشتها ، فقد كانت تحس أنه مستعد ليس للمحاطرة بحياته أملاً فى

الأفراد ، ويسمى وبين المصنع . ونحرك هذه الحدلية البناء العام للروايتين ، ويتج عنها حوار الصم الذى يدور حتى النهاية ، بين أبطال متصارعين ، رحلوا عما عن المطلق . ويتلاءم ذلك مع مبدأ التصاد الذى نراه يميز أية أسطورة بطولية^(٦٥) ، وليس عربى - أدنى - أن يفكر الروائيان فى روايتهما ويكتباهما على أساس التصاد Counterpoint

أما المصنع المصرى نفسه صراه ، فى الروايتين ، يتكون من فريقين : أهل القصة وأهل القاع . وعلى رأس القصة مروهون الإله كما ينظر إليه دعاياه . إنه ظل الله الخالق على الأرض ، وعلى كتفيه يقع عبء حفظ توازن العالم ، وهو الذى يهب الحياة للناس ، وهو الذى يحطم المتعدين ، وهو وحده الذى يستطيع الاقتراب من الآلهة . ويتحسس الخيال الشعبى فى مصر القديمة للاعتراف به ، بكل ما عمله الاعتراف من خوف من هذا البطل المائق الخالد^(٦٦)

وبمثل الكهنة لمركز التالى فى هذا القريب التالى القائم فى الروايتين ، فهم يملكون معانيخ للفرقة والسحر والعلم . يدرسون ليل نهار فى أعماق معابدهم المنقوشة بالهيروغليفية الغامضة التى لا يعرف سرها العميق سواهم . ويعرفون سر علمس المريح والأمواج ، أنهم الخمس ، جبال الشكل ، بروج البار^(٦٧) . إسم يدرسون أسرر هذ العالم وألقاره الطبيعية ، ويحسبون قوة الأعداد فى أعماق أعماق المعابد^(٦٨) . وكان غرود هؤلاء الكهنة واسعاً فى هذا المصنع نديى ، حيث للدين والسحر مرتبة الشرف الأولى فى ضمير الشعب المصرى^(٦٩) . وإلى جانب هؤلاء الأبطال الفائقين ، من ملوك ، وملكات ، وكهنة ، وآلهة ، وأبطال لا يقهرهم ، كان هناك شعب عاوى ، فقير ، بائس ، مضطهد ، فطخ من اللحم ، حبيط عجيب من البشر يعانى الألم واليأس^(٧٠) .

ويبقى الكبار ، فى حين يردد الشعب يؤسا^(٧١) . إن هؤلاء الحكام الفاسدين يتحرقون شوقاً إلى كل الرذائل التى تولدها سلطة بلا فبرد ، وسط بلاط مخفس فى اللذة ، ويؤذى سلوكهم إلى إهلاس مصر وسراها^(٧٢) . والبؤس فى كل مكان يثبت وجوده احدى على الحياة اليومية للمصريين الذين كانت أيامهم «سحرة دائمة محطمة»^(٧٣) . فالروائيان يقدمان لنا شعباً مضطهداً ، مستعبداً ، محترقاً ، معذباً ، تنفله الضرائب ، فقيراً مدمراً^(٧٤) . وفى كل مكان أعمال صحوة تبرز بطم تبيحة للعمل الدائب الإنسانية شهيدة ضعيفة ، مهككة ، بائسة . إنه شعب ليس له إلا حرية اختيار واحد : الموت . فضيانه تعمد دائماً على مزاج الكبار وإرادة الذين يشعرون دائماً بصمره وصياحه^(٧٥)

والوجود الوحيد الدائم الذى لا ينقطع لهذه المخلوقات الفائقة خلق جواً من القدرية والموت . ويتناسب قدر هذه الموجودات بما مع قدر مصر الى أصبحت بلد الدم والقدرية والموت^(٧٦) والروائيان تحرقها حركات متاليتان : إحداهما محدودة لأنها تعنى عصر عدة شخصيات فقط ، والأخرى متسعة لأنها تصم بالصورة مصر كلها .

أن تستقبله فى قصرها فصعب ، ولكن للتصحية بحسده وروحه ، عند أية إشارة من جوسها^(٧٧) . وكانت نيتوكريت تسكن قلبه فى كل معمراته ، ونعت فيه قوة مشوبة لطارية أعضائها .

إن كل هؤلاء الأبطال يتبنون دائماً باكتشاف أنفسهم ، وكيف أنهم سجناء حب يرقهم ويشلهم تماماً . وعقيدتهم فى الحب ، برعم مثله ، تظل سامية إلى درجة تصعبهم فى مرتبة إيزيس إلهة مصر ، لأخرى مقدسة . والحب فى رواية Sangle عاشل دائماً ، ويقود المحبين إلى طريق مسدود . ونحب نيتوكريت ويجرحها مطلقاً بمحونا ، ولكن اغتياله يصح نهاية لهذا الحب . ونحب يرهوت - بدوره - نيتوكريت حباً عاصفاً مستحيلاً ، خالداً لا نهائياً ، إذ وجد فيها مثاله ، أى الإنسان الصرورى القدرى الذى لا يستغنى عنه . ولكن الحبية برعم حساسيتها يرهوت لا تشربأى حنان محره . إن قلباً مع ريسجر ، ونسبى الرواية غماسة حقيقية ، إذ نموت نيتوكريت ومعها هذ الحب المستحيل^(٧٨) . وفى رواية Guedy مجد أوريتارت بحب سيدى التى تحب - بدورها - هيراميراه الذى يحب إيسيريس . ونواجه فى الروايتين الحب الذى لا يتحقق ، الحب الخال . والوصال بين المحبين صعب فى هذا الطريق المسدود أمام هذا النموذج المأسوى بلحب ، أى الحب الأحادى الاتجاه . والحب ذو البعد الواحد ليس موضوعاً جديداً ، لكن الروائيين يعالجونه بطريقة متصاعدة ليراز استحالة ، وذلك بإضافة بعض العناصر القدرية التى تسبب كل محاولة وكل أمل

ويبدو الحب كأنه يبدأ بالغماسة ، بل هو مرادف لها . والحب دائم وحيد ، والحبوب لا يمكن الإمساك به ككبة غائب للأيدي ، عائب بلا حودة ، كأنه فى عالم آخر ، عالم حقيق يستبعد العاشق منه دائماً . وهكذا نحس فى الروايتين بالفرغ يحيط بالعاشق ، ويبقى الحب عاصفاً بعيداً جداً .

ولا تبدو وجهة النظر هذه ملففة أو معقدة ولكنها تستند إلى تاريخ الحب فى مصر القديمة . وهذا الحب الأسطورى ليس ظاهرة طبيعية ولكنه ظاهرة ثقافية واجتماعية ، ظهرت فى حدود المكان ، وتطورت فى الزمان . ولا سبيل إلى فهم طبيعتها ومعناها دون فهمها فى حدود زمانها ، وفى علاقتها بالواقع الاجتماعى الذى تنتمى إليه . فى آداب مصر القديمة توجد للمعلومات الأولى عن الحب الأسطورى^(٧٩) . ونحن نفهم هذا جيداً حينما نعرف أن دين أميوسيس الرابع ، لإلهة العالمى الواحد ، كان يمثل على الأرض شائبة ، أما الحب الزوجى فكان رمزاً للحب الإلهى ووسيلة للوصول إلى الرب^(٨٠) .

ولقد أثر هؤلاء الأبطال عظيم التأثير على البناء العام للروايتين التى تجري أحداثها بناء على قوانين التصاد الدائم . وخلف التصاد فى التداويل العامة هناك تصاد عام وشامل يسير فى خطين رئيسيين ، ينطويان على التناقض بين هؤلاء الأبطال والمصنع الذى يعيشون فيه ، وعلى عدم إمكان التصاهم بين بعض هؤلاء الأبطال أنفسهم وبعض . ويظهر تحليل الروايتين العلاقة بين هذه العناصر المتصادمة التى تحطم - باقترابها من بعضها البعض - التآلف الطبيعي بين هؤلاء

وتبدو البيئة عند الكاتبين دائرة واسعة تمتد من المحيط إلى المركز ، ثم من المركز إلى المحيط . ونتيجة لذلك يجد فكرتي الموت والقدرة مائلتين أمامنا في كل لحظة في الروايتين . وكلتا هاتين ملحمة وضرورة ومعركة ، بل هما بمثابة الصورة الأساسية التي عبر بها الكاتبان عن العلاقة بين هذه الشخصيات ومصر . وموت كل للشخصيات الرئيسية في الروايتين شديد التعبير : سيديا ، أوزينات ، أموستو ، إيريميس في المصرية . وكذلك يتوكرت ، وريشجر وبرهوت في « يتوكرت » . ويسيطر هذا العنف المستمر الذي يخلقه الموت ، هذا الجو المأساوي الذي يؤدي إليه العياب ، على الروايتين .

ويظهر الموت - مثله مثل الكثير من العناصر الطبيعية - موضوعا لبحوث والرهبة عند المصريين . وفي مثل هذه الأحوال لا يمكن للإنسان المصري إلا أن يكون معذبا قلعا ، لأن حياته تنهى نحو المصير و « تلتشى في المراع » (٧٧) . وفي مثل هذا العالم ، حيث الحياة وهم وعدم ، لا يجد الإنسان السوي والعراء ، كما لا يجد القادرين على مساعدته على العيش سوى في عالم ماوراء الطبيعة ، في الآخرة ، وفي حدود وهي (٧٨)

ويتوقف الإنسان المصري عن الحياة في مقابل هذه القوى الأسطورية ولكي يسجو من الفلق وهذا الخوف بدأ يعلم حياة أخرى . وتشير هذه الإنسانية المعذبة الماربة إلى عالم الأحلام ، إلى التعبير المأساوي بكل الأبطال الفائقين في عالم يتحرك لكي يصبح إنسانيا ، هو عالم الأحلام . وهذا العالم الوردى ليس سوى أسطورة رائعة تسيطر عليها النظرة الأدبية والأسطورية لترجم لنا قلق الإنسان واصطراجه (٧٩) . ونقد أصبح الإنسان المصري سجيناً في غن الخيال والتأمل ، لأنه قد صار متباً في عالمه الفعلي ، فترك الواقع إلى المهد ، والانطلاق نحو مناطق الحرية والأسرار ، حيث انقار مصر .

واغتراب الشعب ، وتلاشي الأشياء ، وسبولة الزمان ، وغوص المكان ، تلك هي الموضوعات التي من خلالها أطلق خيال الكاتبين نحو تجسيد موضوع العياب . وحولهم يمتد هذا الغياب ، ويوسع صحراء السلبية والتي ، والجو الدامي وحضور الموت . في مصر هذه اكتشف الكاتبان درامة المحصور العاجل المفرج للعف ، وللدنم ، ولنموت (٨٠) . ولكن على الرغم من أن الموت يبدو مسيطراً على عمق روح الإنسان المصري ، هناك نيران الخلود الموقدة تشع في داخله - فتلك الأهرام مملكة تحتية ، لم في أرض مصر ، فيه لم يره إنسان من قبل ، شاهد على العبقرية الأسطورية لشعب يطلب المطلق والخلود (٨١)

ونلاحظ في البداية أن صورة مصر - عند الكاتبين - لا تشبه في كثير من النقاط مصر القديمة في حقيقتها ، ضد عالمها هذه الصورة من حيث هي صورة بلد نجسي قديم ، عريق وعامض ومثير ، ومن ثم كانت الصلة بينها صعبة ، لأن الحقيقة والأسطورة يظلال دائماً في علاقة واهية . والديكور والوصف في الروايتين هوى ، سيال ، فانص ، فانكبان هنا بلزكبان . ولذلك نجد خمسا وعشرين صفحة - مثلاً - في Nitoukrit مخصص لوصف وفاء النيل (٨٢) . وكذلك في L'Egyptienne صفحات كثيرة ليست

سوى وصف يمتد على حساب التطور الدرامي للأحداث وللشخصيات (٨٣) . وهناك صلب رئيسي لهذا الوصف الهوى ، فأحداث الروايتين مصطنعة ، وحيوطها مكشوفة . وليس لها أية راسطة أو اتجاه واضح ، وتكرار بعض المواقف يؤكد ، من آن إلى آخر ، فقر الإبداع عند الكاتبين . وقلة الأحداث وتكرارها هي للعادل الموضوعي لكثرة الوصف الذي يلغى بطبيعته الأحداث . ويوقها ، ليحعلها عمالة

ويبرر تحليل القصة الأدبية للروايتين بعض الملاحظات عن البناء العام والتحليل النموي للشخصيات ، فانكبان يركزان الأحداث على بعض المشاهد المثيرة ، حتى وصف الأشياء المحيطة ، لا يسمع المشاكل النصية للشخصيات . ونبي الأحداث بقصد تأكيد المظهر الأسطوري للأبطال ولغزهم الذي لا يقبل الاحتراق . ويتمكن الكنايان عن طريق مؤامرات لا تتوقف ، ومعارك مستمرة ، من إيجاد حبكة مصطنعة . ولذلك كانت علاقة الكاتبين بنفسية شخصياتهم علاقة محطمة . ولم يكن تراكم التفاصيل معدياً ، لأن لم تستطع أن تحي ضعف التحليل النموي . حتى الآثار الفرعونية ، لم تكن سوى ديكور خال من كل علاقة حية بالشخصيات التي كانت تستطيع أن تطور في أي ديكور آخر .

ولم تكن مهمة الكاتبين سوى محاولة لخلق عالم مدعوى ، عام مجرد محمل . بقائية حزينة . ومن هنا كان النسيان الذي استحقته الروايتان منطقياً (٨٤)

ثانياً - عصر الحديثة عصر الواقع

لم يكن من قبل المصادفة - والأمر كذلك - أن يظهر التعبير الذي حملته الكتب الواقعيون الذين اهتموا - قبل كل شيء - بالواقع ، باليومى ، بحياة البسطاء ، وفي اختصار يتصور جديد للتاريخ . وهذا ما فهمه كاتبان فرسيان (لامبلان Lambelin وإيشري Ivray) ممن تحولوا عن الاتجاه الأسطوري في الرواية . ولكن ليس معنى ذلك أنها جمعا في تحصى هذه الصورة إلى الرواية التاريخية تماماً ، ولكن رواياتها تقع - على الأقل من ناحية الليل العام - في مستوى وسط بين الخيال الجامع والواقع البسيط المؤثر . ومادة هذه الروايات نفسها تكسر في اكتشاف هذه الحدود للمعاصرة ، وكل ما يجسم عن إلحائها من عالم المعاصرة . عالم الوهم والمبالغة . لقد انتقل الكاتبان في رواياتهما (٨٥) إلى عالم البسطاء المتواضعين ، إلى حقيقة كل يوم ، والحياة اليومية لشعب المصري بعاداته وتقاليده .

ويحكى لامبلان - في روايته - عن قصة الشاب الإنجليزي جورج هوبكرت ، الذي حصر إلى مصر ليريد ثروته وشري الأناص ويصارع على القطر لكنه في النهاية - بعد إقامة عدة شهور في مصر - يعود إلى بلده ، تحت وطأة الوحدة وسمل . بعد أن خلق في صعيد مصر

ولقد كان الرباء الفرع الذى أصبحت به مصر - فى الواقع - مقرباً هؤلاء المعاصرين الذين اندفعوا غنى عن الثروة فى كل مكان . فأصبح وادى النيل خاصاً للسوق العالمى . ونأست فى كل مكان تقريباً توكيلات أعمال وخدمات بضاعة . ومال . واستثمار . وحافز ربح . فذلك هو الأسس القوية التى تعمد إليها المعامرون والمستثمرون لأحساب . وحرف الوجهة المسألة لمصر . كانت المقاومة العربية بشعبها تتحدى طمع المعاصرين وجشع طمع الثواب . ولكن من جانب آخر . كانت مصر احكام . مصر الأعياء تتسلل المنحصرين والمتحلفين من كل القيم وتتفاسم مع هؤلاء المعاصرين انثروا . وضع هم الباب على مصراعيه بلا حساب . وكانت تتجاوزت فى كل مكان . بل أن وصل الأمر إلى حد أنه لم يعد فى استطاعة أية سلطة أن تمنع هؤلاء المعاصرين من التهام المادة الخيرية لمصر . أو إيجارهم على التحلل من ثمرات استثمارهم . وكانت سيطرة الأجانب واضحة . فقد حصلوا كل حواصل الوطن والدين . وأقاموا مشاهد مختلفة متتابعة من العوضى والاستغلال . ولقد عالج كثير من الكتاب الأوروبيين قصص هؤلاء المعاصرين القادحين من لندن وروما . وأثينا . وباريس . وكل المستعمرين الذى اعتبروا مصر فريسة سهلة لطمعاتهم .

وكان هذا حال لامبالا الذى أوضح هذه الحقيقة المؤلمة امريرة . «إلى أنسل بالمصاربة على الفطر . أكل تمام انقى معلومات من أورليان الجديدة . وفى اليوم الذى مضى بالليون إلى الإسكندرية . وفى خلال ثلاث أسابيع وبعث مائة ألف جنيه .^(١٩١) وإذا كان بعد نظر جورج . بطل رواية سيمون بوليفر القيمة الحقيقية لرؤوس الأموال . كعامل سياسى مهم . فكان الواجب عليه أن يجد الوسيلة لعائد سريع لأمواله^(١٩٢) . ولكن الوسيلة كانت محطة . وفى داخله نبت فكرة فستار بعض أموره لقيمة فى مصر . عن طريق شراء أراضى مصادرة من الملاحين انقروا بدم قدامهم بعداد ديونهم الثقيلة . عاشرى مقاصده بشروط مصرية جدلاً^(١٩٣) وأثار هذا الوضع الملائم للأجانب رغبة جورج فى الاستغلال . متخيلاً الربح الذى سيحققه . إذ كانت اللوحة مفرقة والمرصة لا تعوض . وإلا أظنت الفريسة . وبعد أن حقق أرباحاً طائلة . عاد إلى بلادنا تحت تأثير الوحدة . وفشل حبه مع مرأتين اجسبتى وحرص الرواى على أن نذكر لنا الحية اليومية للشعب المصرى والذى يهدمنا فيها هو انبؤس والاصطهاد الذى نضع لها شعب محروم من كل حقوق إنسانية^(١٩٤) . فالبرورامية بدورها المصحة ساعدت على نشر جو عام من الفساد والرشوة فى مصر . كان جب التقييم بكنه من المسمى للتعبير على الوثائق من اشياء «وصى . ثم سحبتها فى محكمة . ثم الحصول على ربح الزهاد غير اللائق . ثم دفع «مردود» من لمه الحق . . ودفع للتسهيلات «اللازمة»^(١٩٥) . وبشر صور كثيرة مؤس وأفقر والدل اليومى الذى يحرص له خصريون من اسطر بروه . كشاهد على حال الناس فى هذه الفترة من حياة مصر .

وسأول الرواى فى مشروعه الوصى «وصى أن يقدم لنا وثائق حيا

معاصراً . بالإضافة إلى وصف آثار مصر الفرعونية القديمة . وعلمنا وصل إلى القاهرة أحسن بأجملته إلى اللاصى العامصر لمصر^(١٩٦) . ولكن وصف الآثار خلق سلسلة من العلاقات الاسمارية بين اندصى التليد وأمل الحاضر . على الرغم من كل شئ .^(١٩٧) ويوصف التدقيق لمصر . الذى يقدمه لنا الكاتب . دلالة . إذ يبين بوصف أنه لم يكف بوصف مظاهر مصرية وآثار مصر . ولكنه قدم صورة شاملة لكل المشاريع الاجتماعية والإنسانية فيها .

فالقاهرة تعطيه صورة عالم على بالحركة . جذاب وعريب^(١٩٨) . ونلاحظ فى وصف اليوم^(١٩٩) ويولاق^(٢٠٠) وشبرا^(٢٠١) . الطريق السهل . طريق إثارة العربة فى وصف بلد أجسى . ومن الممكن اعتبار نظرة لملان هذه نظرة كاتب يقف أمام مشاهد حياة عربية عليه . متعجبا ومستبشرا . وإذا كان هذا حقيقياً فإن الكاتب لم ينجح فى التعلل داخل المشاهد العائرة . أو حتى حدود واقع حلا من كل شاعرية . وكانت تنفصه الركبة الطريفة التى تدبب الشعر فى الواقع . وتبقى الواقع من خلال الشعر . لقد استند على الحقيقة المجردة الخاطئة . والملاحظة الخاطئة . الحاديتين من كل خيال وكل بعد شعرى . إلى الدرجة التى عدا معها معنى الخلق قاصراً . ويرى الكاتب ويسجل مباشرة دون معاناة . الذهاب إلى ما وراء المظاهر السطحية . وبذلك اختفت الرواية بانصعف واستحقت السبيل .

وقد أهل انقذ . مرة أخرى . رواية أخرى عن مصر المعاصرة^(٢٠٢) . تبدو لنا أقل سطحية وأكثر تماسكا . إنها قصة شاب إنجليزى أسترطاضى هو «جالك» . حصر إلى مصر فى مهمة رسمية فى أثناء الاحتلال الإنجليزى . وفى اليوم كانت له قصة حب محان مع مصرية شابة تدعى وردة . نكر الاختلاف انصب والاجماعى والفردى والثقائى بين الحبيبين يقضى على قصة حبها . ويعود جالك إلى بلده بعد أن اعتقت وردة المسيحية .

ونلاحظ فى هذه الرواية . على الرغم من أنها تسمى عن مصر الحديثة . أن الاتجاه للمحسى استولى على الرواية . فقصتها تقدم لنا شخصيات استطورية فائقة صفاك مثلاً هو ديك العالم سبيل . ذو الشهرة الفريضة فى الشجاعة^(٢٠٣) . إنه شخصية كبيرة ضخمة شكلاً وموصفاً . صحته كانت صحة إنجليزى متين اسبيل . خلق من أجل الصراع والمجرم . وغيرها من الصفات التى أشهرها أجداده وعائلته منذ قرون وقرون . تلك العائلة التى خرج دائما متصرة من أى صراع^(٢٠٤) . وكان لبطلنا ميل كبير إلى حياة العاصره والخطر . حيث يجد القوة وظلها الحقيقية . وحيث تحمل كل سادة معاجاة جديدة . وحيث تحمل كل يوم انتصار . والذى يهب الإشارة إليه هنا . هو أن وعى الكاتبة كان يتيح البدء بين شخصيات استطورية تبدو واضحة فى بروه . وكل كيانه ينصب بالقوة . وفى وجهه الشاحب . عيان دواتا سواد معبر تشعان النصور^(٢٠٥) .

وهناك مصر . ذلك الولد «بعبه الفصيلة . بهرامه السامق . بأعصانه الزره . كيانه صعب يوحى بالحظ كنه . بالصفحة كنها . لحسن التمرص . إنه «صعب»^(٢٠٦) ثم ورد . تلك القديسة

الإبحر^{١٠} . ونهرل بشارد^{١١} . تلك الكثير من الإبحار الذي لا يحده عدد الساء العاديات . إنها ذات معاومة عيده وقوة رده لا تلبس^{١٢} . وقد جعلت السير من هذه الغناة البينة . شعوفة الأكر حلا . الأكر كبرياء . المعروفة . الترملة . من كل ذات الفيد^{١٣} .

وكرر هذه الشخصيات لا تكون امراض: به مستقته معقه . او عدا بلا اتصال مع ما حوله . بها شخصيات لا استطع التكاثر من اينة الى حلقه . ولا من مدويع والأصائل التي تشمل في اتصاع مصرى . وهكذا . تقدم . الرواية مصر كل يوم . وجبه شعب بأكمته . شعب سسط حسب يسهلكه اليوس^{١٤} . المرأة فيه محترمة . فهي مجرد وسبة سمته . المرأة لوجل كالعائر لتضياد . كاترهة للبستانى . كالعبد لسيد . شئ للترويح وللمتعة حسب الطروف . فإذا أدلتك الوردة بشوكها . انزعها ودسها . وإذا طار العائر فابحث عن غيره . وإذا عسل الكلب فاقطله^{١٥} . ومصر في الرواية هي مكان الدهشة والسحر . بلد عدم جدوى لأصراع . والحيون الكادب بالامان الإنسانية^{١٦} . ومع ذلك فلا ينكر للإنسان إلا أن يعجب بهدوه هذا الشعب الذي يعط دائما نقايد الآاء والأحدا . إذ يجد فيها الماوى من عالم كله يؤس ومتاعب . حيث كل شئ يبدو مهددا . تأملوا هذه الكائنات ذات البظرات الهائلة وهي تفعل ببساطة أعمال أجدادها إسم أبناء مؤسولة . تعودوا أن يقوموا بالعمل نفسه الذى قامت به ابد محنته خلال فرون وقرون . لا يستطيع الخدب ملك إزاء مشهد من منه آلاف سنة^{١٧} . ب نقايد هي اشكل لتسير هذا الاحياء . حيث يجد المصري العبد . ورحه وحرره العلاقات الإنسانية^{١٨} . إذ خلق من هذه التسايد علنا مفعلا . معلقا على نفسه . يعرفه ويحده بالثقة . ومن خلاله يستطيع أن يتعامل واتقا مع العالم الخارجى

وهذه رواية مصر مصر معجب بمشاهد اشرع المصري وروايتها ملأى بأشياء راسها . ولستطاعت بذلك أن تقدم الحياة في

كتافتها وفي اختلافها وفي إيقاعها اليومي . هي الصفحات التي كرسها لوصف القاهرة^{١٩} . تتلى الحياة القاهرية وتنعج بهذه الكثرة أصوات الناس . الخمس . صبحيح الجمهور يرتفع ويحضر في أوكسرا الوصف وميمتوبة الحياة

ويستحضر لنا تحليل الرواية فالحه من الصور . ومن رموز . ومن الوصف . وألوانا . ومدا . وعرى . وتشحات . وقفا . وقوى عسة . ويوسا . وظها . وعوصا . ونقايد رية . وفي اختصار يقدم إلينا نظاما كاملا لعالم مصرى تعرفه في هذه الرواية

خاتمة

إن مصر بلد ذو ماضى ثلبد تكالب على حياته الظلم والكوارث والطبع . وأمة ذات نقايد عتيقة عاصمة ومجيرة . ومهد حصارة قديمة قدعة مصر هي نمر عير كالأمة . لا تستطيع الكشف عن أنمارها إلا لا تسبح بالتأكد . رفع الحجاب عن وجهها . ولا عن مشاكلها الخاصة ولم تكن المحاولات التي حاولها هؤلاء الروائيون . أحيانا بمطامع وغايات غير نجاح . سوى محاولة بسيطة للاتصال بمصر . هذه السلية التي تحكى سماؤها الكثير من الأسرار

ويجب أن لا نخذعنا الكب والمراجع والأعمال المهمة التي ظهرت على مصر : إن كل شئ لم يقل بعد . هن بلد لا يمكن للإحابة بصورته إلا من خلال افعيال الخمس . وليس ذلك من طريق الواقع أو الظاهر أو الملموس . بل من طريق المنحيل والخلق اشر

وكما كانت روايات القرن الماضي التي أثرت معبرنا عن مصر . كانت الروايات التي ظهرت في الربع الأول من القرن العشرين . من حيث إنها جميعا تكشف عن رؤية محدودة قبيلة الأثر . ومشروعة أحيانا . ونكتنا مارلنا نحتفظ بالأمل في وجود أنواع أخرى من الرواية التي ظهرت عن مصر خلال بقية هذا القرن . والتي حرك في سبيل درسها . ونمها تكون أكر إقاعا وثراء وحصارة

المواش

(٢) Lumbelin (Roger) : Un Coeur d'homme, nouvelle librairie Nationale Paris, 1914

D'Ivray (Jehan) : La Rue du Fayoum, J. Patacy Paris, 1921

كتب من الأكر أن مصر تلك جبه وجهها المصري . مصر . الجبل . السلي . وجدت مكعب في الرواية (غير المصححة الآن)

(٤) D'Ivray (Jehan) : Au Coeur de Harem, Paris, 1921.

(٥) Curtis (F. R.) : La littérature européenne et le moyen-âge p 117-122 Paris, 1958

(٦) Butor (Michel) : Le génie du fleu, Grasset, Paris, 1958, p. 130.

(٧) Hegel, L'Esthétique : 4 vol Aubier Paris, 1944 T ٢ pp. 72, 74, 163.

(٨) Brocher (H.) : Le mythe du heros et la mentalité primitive, F. Alcan, Paris, 1932 p. 3. (5) Jung (C. G.) et Hénery (Charles) Introduction à l'essence de la mythologie, traduit en français par H. E. Delmédaco. Payot Paris, 1953 p. 11

(١) جربت هذه عديد لأعمال نشر

Duiretoy (Marie Jeanne) : L'Orient romanesque en France (1704-1789), Beauchemin Montreal, 1946 (b) Curtis (F. R.) : Voyageurs et écrivains français en Egypte, Institut français d'archéologie orientale, Le Caire, 1932, 2 Vol.

كذلك نشر هذه الكتب في حقبة مضيق

L'image de l'Égypte dans le roman français et anglais au XIX siècle, Paris, Sorbonne, 1973

(٢) Guddy (Pierre) : L'Égyptienne, Albert Mercant, Paris, 1903.

(٣) Guérin (H.) : Le hain de la deesse, l'Albert Mercant, Paris 1905.

Sangle (Charles) : Némoukrit, Bibliothèque Charpentier Paris

(٩) الأسطورة ملازمة حياة الناس فهي تنقل من قلم إلى قلم ومن عصر إلى عصر مثل القصص التي تنتقل من جيل إلى جيل . ومن وسط إلى وسط تروق لهم فهي أو نشوء حسب شعبيته القاصي

Michel (Dicaudin) Deux aspects du Mythe au XX^e siècle, C. A I E F No. 22, Paris, 1970, p. 226.

Guédy (Pierre). L'Égyptienne, Albert Mérenant, Paris 1908. (١٠)

٣٠ قصة سيدتي تلك المرأة القوية الحبيبة المأثورة التي أنزلت في منزل على عرش مصر مع ابنتها التي ولدت من كبري حاني ونيس كنهة آمون . حدثت هذا القتل إلى عبيد . وأنزلت في نبطه الأصل الإلهي . حتى إذا تزوجته أصبح دم وانه الإله ورؤيته الملك . ولكن مؤامرات اكتشفت . ومنه فرعون يصحبها فيه

(١١) سيدتي . ص ١١٨

(١٢) السيد . ص ٣٢٧

Sellier (Philippe) Le mythe du héros, Bordas, Paris, 1970, pp. 19. (١٣)

Sellier (Philippe) Ouvrage cité.

(١٤) السيد . ص ١١٨

(١٥) ص ٢٢ الكتاب السيد

(١٦) الرواية نفسها . ص ٣٢٢

(١٧) السيد . ص ٣٢٢

(١٨) السيد . ص ٣٢٦

(١٩) السيد . ص ١٩٨

Durand (Gilbert) Structures anthropologiques de l'imaginaire, Plon, Paris, 1961, Livre I, Chapitre V

(٢٠) السيد . ص ٣٣٧

(٢١) السيد . ص ١٤١

(٢٢) السيد . ص ١٦٤

(٢٣) السيد . ص ١٦٤

(٢٤) السيد . ص ١٦٤

(٢٥) السيد . ص ٢٩٩

(٢٦) السيد . ص ١٩٢

(٢٧) السيد . ص ٧٣

(٢٨) الكتاب السيد . ص ٢١ Sellier (Philippe)

(٢٩) رواية السيد . ص ١٨٨

(٣٠) السيد . ص ١٦٦

(٣١) السيد . ص ١٨٨

(٣٢) السيد . ص ١٧١ - ١٧٠

(٣٣) السيد . ص ٢١١ - ٢١٢

(٣٤) السيد . ص ١٩٢

(٣٥) السيد . ص ٣٠٠

(٣٦) السيد . ص ١٤٣

Sellier (Philippe) op. cit. p. 24 (٣٧)

(٣٨) رواية السيد . ص ٣٢٩

Sunglé (Charles) Nitaoukri, Bibliothèque Charpentier, Eugène Fasquelle, Paris 1909 (٣٩)

Sellier (Philippe) Le mythe du héros, p. 20

(٤٠) رواية السيد . ص ٥٥

(٤١) السيد . ص ٥٥ - ٥٦

(٤٢) السيد . ص ٨١

(٤٣) السيد . ص ٨٨ - ٨٩

(٤٤) السيد . ص ٦١

(٤٥) السيد . ص ٦١

(٤٦) السيد . ص ٦١

(٤٧) السيد . ص ٦١

(٤٨) رواية السيد . ص ٦٢

(٤٩) السيد . ص ٧٦

(٥٠) السيد . ص ٣٣

(٥١) السيد . ص ٣٥

(٥٢) السيد . ص ٣٣

(٥٣) السيد . ص ٢١

(٥٤) السيد . ص ٤٣

(٥٥) السيد . ص ١٣

(٥٦) السيد . ص ٤٥

(٥٧) السيد . ص ٦١

(٥٨) السيد . ص ٢١١

(٥٩) اصلاح هو عنوان صلي من كتاب

Mario Praz The Romantic Agony, Oxford University Press, London, 1951

(٦٠) الرواية نفسها . ص ٢١٠

(٦١) السيد . ص ٢٠٨

(٦٢) السيد . ص ٢٤٣

Emene (Adolphe) La littérature d'Égypte, I. C. Hinrichs, Leipzig, 1923, p. 303. (٦٣)

(٦٤) نفس المصدر السابق . ص ٢٠٢

Durand (Gilbert). Le décor mythique de la chorégraphie de l'opéra, p. 73 (٦٥)

وأبدا كتاب . Philippe Sellier . ص ١٣

(٦٦) المصرية . ص ٩٠ - ١١٨ - ٣٢٧ - بنوكريت . ص ٣٦ - ٣٧ - ٣٩

(٦٧) المصرية . ص ١١٥

(٦٨) بنوكريت . ص ٢١

Maspero Etudes égyptiennes, II, Paris 1888, pp. 30-64. (٦٩)

(٧٠) بنوكريت . ص ٢٥

(٧١) السيد . ص ١٨ - ٤٧

(٧٢) السيد . ص ١٩٦ - ١٩٧

(٧٣) المصرية . ص ٩

(٧٤) السيد . ص ٨ - ١١ - ١٣ - ١٤ - ١٥ - ١٦ - ١٧ - ١٨ - ١٩ - وكذلك

نظر بنوكريت . ص ٢٠٥ - ٢٠٦ - ٢٨١ - ٣٠٨ - ٣١٩

(٧٥) نظر بنوكريت . ص ٩

نظر كذلك . المصرية . ص ١٦٥

(٧٦) المصرية . ص ١٩٨ - ١٧٠ - ١٧٥ - وأبدا بنوكريت . ص ١٥٦ - ١٨٦

١٧٤ - ١٧٠

(٧٧) بنوكريت (Nitaoukri) . ص ٧٣ - ٧٩ - ١١٧ - ٢٠٣ - وكذلك

نصرية (L'Egyptienne) . ص ١٧٠ - ١٧١ - ٢٣٥ - ٢٤٦

(٧٨) بنوكريت (Nitaoukri) . ص ٢١١ - ٢١٢ - ٢٣٠ - ٢٣١

(٧٩) المصدر . ص ١٠٥ - ١٠٦ - وكذلك المصرية (L'Egyptienne) . ص ١٣٣

(٨٠) بنوكريت . (Nitaoukri) . ص ١٥٦ - ١٧٠ - ١٧٤ - ١٨٦

كذلك المصرية L'Egyptienne . ص ١٦٥ - ١٩٨ - ١٧٠ - ١٧٥

(٨١) بنوكريت - Nitaoukri . ص ٣١٦ - ٣١٧ - وكذلك L'Egyptienne

ص ١٣٣

(٨٢) بنوكريت (Nitaoukri) . ص ١٢٥ - ١٤٠

(٨٣) المصرية (L'Egyptienne) . ص ١٤٨ - ١٥٢ - ١٧٩ - ١٨٧

(٨٤) شيب السيد قال هناك رواية (لا يمكن استخدامها) وهي

Guarlin (H.) Le baïer de la dresser, Paris, 1905 (Hors d'usage).

(Roger) Un Coeur d'homme, Nouvelle librairie Nationale, Paris, 1914. (٨٥)

- Ivray (Jehan d') Le rose du Fayoum, J. Fasquelle, Paris, 1921

(٨٦) قلب رجل Un Coeur d'homme . ص ٩٧

(٨٧) السيد . ص ٦٤

(٨٨) السيد . ص ٦٥

(٨٩) السيد . ص ٧٧ - ٧٦

(٩٠) السيد . ص ٧٧

(٩١) السيد . ص ٨٨

(٩٢) السيد . ص ١١٣ - ١١٦ - ١٢١ - ١٢٢ - ١٢٦ - ١٢٧

(٩٣) قلب رجل Un Coeur d'homme . ص ٢٥٥ - ٢٥٦

(٩٤) السيد . ص ٨٢ - ٨٣

(٩٥) السيد . ص ٢٦٨

(٩٦) السيد . ص ٢٩٣

(٩٧)

(٩٨) السيد . ص ١٣

(٩٩) السيد . ص ١٦

(١٠٠) السيد . ص ١٥

(١٠١) السيد . ص ٨٨

Ivray (Jehan d'), op. cit.

(۱۰۷) السابق - ص ۶۲
 (۱۰۸) السابق - ص ۶۰
 (۱۰۹) السابق - ص ۶۹
 (۱۱۰) السابق - ص ۶۷ ۶۲
 (۱۱۱) السابق - ص ۹۵ ۹۶

(۱۰۲) السابق - ص ۵۰
 (۱۰۳) السابق - ص ۵۰
 (۱۰۴) السابق - ص ۵۸
 (۱۰۵) السابق - ص ۸۸
 (۱۰۶) السابق - ص ۱۷۱ ۱۷۲ ۱۷۵



على حسن

مكتبة الآداب

٤٢ ميدان الدوبرا القاهرة ت ٩٢٠٨٦٨ - ٩١٨٦٧١ - ٦ مكتبة الشاوي بالجامعة الجديدة ت ٩١٩٣٧٧

يسرها أن تقدم للقارئ العربي

توفيق الحكيم

جميع مؤلفات الكاتب الكبير
وأحدث ما صدر له:

- الأحاديث الأربعة
- والقضايا الدينية التي أثارها
- التعاودية مع الإسلام
- حديث مع الكوكب

محمود تيمور

جميع مؤلفات الكاتب الكبير
كما تقدم:

- شعراء النصرانية في الجاهلية
- الأدب لوليس شيخو اليسوعى
- الاتجاهات الوطنية في الأدب المعاصر
- (جزءان) د. محمد محمد حسين
- أدب النساء في الجاهلية والإسلام
- د. محمد بدر معبد
- ألفية بنت مالك
- مزليقة بتدقيقات أئمة النحر
- صدر حديثاً:

- شفاء غليظة (قصص قصيرة) محمود تيمور
- دنيا جديدة (قصص قصيرة) محمود تيمور
- أمينة الحزب (قصص قصيرة) د. على حسن

تحت الطبع:

- ديوان الأعشى الكبير
- ديوان البهاء زهير

تطلب من الناشر وجميع المكتبات الكبرى في مصر والعالم العربي

موضوع المصادر الإسلامية للكوميديا الإلهية لوسيان بورتيه

إن مشكلة المصادر الإسلامية للكوميديا الإلهية تعتبر موضوعا خاصا بتاريخ الأدب . منها مثل المصادر الكلاسيكية . والمصادر اللاهوتية . أو المصادر النابعة من كتابات الزهاد . ولكن . فيما كان من السهل تتبع الحيط إلى كتاب اللاتينية وغيرهم . حتى كتاب الرواية والكتب الخاصة بالدراسات الأدبية . ورؤى القرون الوسطى التي هل منها داني . والتي أشار إليها نفسه ، ولم يكن الأمر يمثل هذه البساطة فيما يخص استكشاف المصادر الإسلامية للمكتبة ، فالعلاقات بين داني والإسلام لم تخط بالاهتمام إلى وقت قريب ^(١) .
وقد أدت تلك العلاقات إلى توسيع الموضوع . إذ اعتبرت أحد مظاهر معرفة الإسلام في إيطاليا في القرون الوسطى . أي إيطاليا داخل عالم البحر المتوسط ككل . والتبادل بين المشرق والمغرب الذي طغى عليه السيلان بعد التشدد الذي حدث في العالم المسيحي ويكفي أن نذكر - كمثال - المؤرخ الدولي الذي نظمته أكاديمية لينشيا . والذي دار حول موضوع الشرق والغرب في القرون الوسطى . والذي أظهر مدى انتشار تلك العلاقات وقتها . ومن ثم تأثيرها في الفكر والأدب

من الجند المختارين إلى الامبراطور سون تسويع للقضاء على الفرد الذي قام به القائد المعوي آن لوشان . ولقد تكرر الأمر مرات عدة . فاستقر هؤلاء الجند هذه البلاد ، وصاروا أجداد العشرين مبيون مسلم الموجودين في الصين اليوم . ومن المعروف أن « السارازر » . وهو الاسم الذي أطلقه العرب على المسلمين ، هم الذين خطوا إلى العرب الفلسفة اليونانية والعلوم الشائعة في هذا الوقت .

وفي هذا الحزب التفتاحي المبالغ النشاط الذي تميرت به مدينة طليطلة . قام الأب بطرس الوقور من أبرشية كلوني عام ١١٤١ . بتكوين فريق من المترجمين للدين تدين لهم بمجموعة الترجمات المعروفة باسم « مجموعة طليطلة » . وفي هذا الوقت ظهرت أول ترجمة

وليس من الضروري - هنا - أن نذكر طويلا بأهمية وجود المسلمين في عالم البحر المتوسط ، بعد أن دانت الحضرة العربية بالولاء . وبطاعة للرسول عام ٦٣٢ ميلادية ، وتوحيد كل بلاد شمال الجزيرة العربية وشرقها وغربها عام ٦٤٠ ميلادية ، وضم أرمينيا ومصر ، وأخيرا فتح المغرب وإسبانيا وجنوب فرنسا وجنوب إيطاليا . لقد امتدت السيادة العربية من المحيط الأطلنطي إلى حدود الهند ، عندما حدث التوقف في حجة الشمال عند مدينة بواتيه عام ٧٣٢ ميلادية . وتوقفت غزوات الفتح في القرن الثامن الميلادي ، ولكن ذلك لا يعني توقف انتشار المسلمين . وما يؤكد ذلك أنه في هذا القرن الثامن نفسه قام الخليفة أبو جعفر المنصور بإرسال قصيدة

للقرون باللغة اللاتينية . وقد اعتنق العريون على هذا النص قصود
دعته طريقة ، بوصفه مرجعا لمعرفة كتاب المسلمين المقدس . أما
بالنسبة لأرسطو فقد تمت ترجمة كتابه عن الميتافيزيقا وفقا لنص ابن
سأ

مقدم هذا الأمير بطريقة مؤامرة . وذلك لأنه بنى حقيقته وهو يقتل
سأل دعو الذي أرسنه لهذا كتابا في الرابع من ربيع
وقد عتب داني دائما على أنصار شارل ديمو إبادهم تلك
السلالة الخرامية . كما عتب على الباباوات التسجل في الشؤون
اساسية

وإذا كان مسموحا أساسا ، بالاشراك مع اليهود ، قد حلفوا مباحا
ثقافيا يشير نشاط آثار همام المسيحيين . فقد كان هناك معقل آخر
ينقذه لاسلامه اسسحة بشرته هو صفيه . وفي القرن التاسع
سلاذي سهر اسمون على حرية سيطرة نامة . فاستسلموا
لأصبي بأسسهم برراعية المتكررة . وأقاموا ساعات السجود
والأفشة الرائعة ، كما أرسوا تقاليدهم ولعنهم . ولكن دون أن يلعبوا
للغات الأخرى . إذ إن العقود والمكتبات كانت مدونة باللغة
اليونانية واللاتينية والعربية . وعندما اضطروا إلى التفهق في القرن
الحادي عشر أمام النورمانديين ، فإن العلماء والشعراء اللذين استقروا
في إسبانيا وشان أفريقيا ظلوا يكون تلك الحنة الصائفة التي دأقوا
في خلاوة الحياة . ولكن المرأة النورمانديين أنفسهم شذنتهم تلك
الحصار لفئة التي وجدوها . والتي أثرت تأثيرا بالغا في النس . وفي
حياة البلاط النورماندي . وقد ازدهرت في صقلية طوال القرنين
الحادي عشر والثاني عشر عبارة عربية نورماندية رائعة . انصوور التي
يتراوح فيها التأثيران ، مثل قصر كوما في باليرمو الذي رملوه فشن
بالغة العربية يشير إلى اسم مؤسسه الملك ولجام الثاني وتاريخ الإنشاء
عام ١١٨٠ ، وانكتائس ذات القباب الشرقية والناحورات الغربية
في زوايا الأديرة النورماندية وفي كل مكان . حتى سلاطنة الزخارف
في توحى بوجود الفن العربي ، مثل تلك الأبرشية التي شيدت عام
١١٢٩ ميلادية ، وهو عام تزوج الملك روجيرو . وما يدل على هذا
الوجود العربي النورماندي المشترك ، تلك التفاصيل الموجودة في لوحة
بيرو ، ابول التي تصور الملك على فراش الموت . وبحواره حبيب
وعالم تلك من المسلمين ، وكان الملك روجيرو الثاني يستقبل بالحفاوة
عنها في بلاطه باليرمو قائدا صليبا منحها إلى الشام ، وأحد
المسلمين المتجهين إلى مكة حيث كانا يتقابلان في جو من السماحة
ومن المعروف مقدار الإعجاب واللق الذي كان يكنه الملك
للإدريس الذي رسم له خريطة من الفضة ، تحمل المناخات السح .
ولكن بوضوح التفاصيل التي لم يستطع شرحها على الخريطة ، أرفق
بها موسوعة جغرافية صغيرة ، ترجم حواشيها بطرق عدة ، وأشهرها
كتاب الملك روجيرو . أما حبيبه مردريك الثاني الذي كان ملكا
عن صقلية ، عن طريق والدته كوستانس . واسمها لوليا عن
طريق والده هري السادس ، والذي كان إيطاليا وصقليا أكثر منه
جرانيا ، فقد عرض طالبا إسلاميا على بلاطه في باليرمو . وكان
يطلب الرقصين والراقصات من المسلمين لإحياء الحفلات . وهو
الذي أدخل عادة إلقاء قصائد من الشعر بكل لغة من اللغات
المتخدمة في البلاط . وكان في ذلك ما أثار غضب البابا حرموريو
التاسع . ثم ابوسات الرابع على درائل بلاط الملك مردريك . ثم
مانريد . وكان يرجع تلك الدرائل إلى وجود المسلمين في البلاط ،
وكان شارل ديمو يسمى مانريد «سلطان لوسيرا» . وقد قام داني

ونكر مردريك لم يكن يكتب بل هو البلاط . في عام ١٢٢٤ قام
ببناء جامعة ديون عية مكتبته محصودات عربية . كما أن امر كر
تقاعبه في ديون وباليرمو كانت استقبال المرحمين العارفين من إسبانيا
سب اعرو لمسيحي قنا . وفي عام ١٢٣٢ قام أحد الباحثين اليهود .
وهو يعقوب بن أيماري ناتانولي بترجمة عبرية لابن رشد . وقد
برحمته بن اللاتينية مشيل من اسكتلند (١) وميرمان من ألمانيا . وقد
أقام كلاهما في منطلة فترة من الوقت . وهكذا تمت ترجمة أعمال
أرسطو بالكامل إلى اللاتينية . من خلال دراسة ابن رشد التي عرفها
سان توماس فاكان . الذي كان يذكرها دائما ويستشهد بها .
وكان الأمر بطور يفرح أسئلة فلسفية ودينية على الفيلسوف الصوف
ابن سبعين ، وكانت مراسلاتها تتعلق بالعلوم لأونية وهدف
الميتافيزيقا . وتتضمنات الفكر وعددها وحود روح . ولكن
البحر يعتقد أن تلك المراسلات مريضة وبكها ظلت رمر .

وفي سنة الحرية الإيطالية ، حيث انعدمت الاتصالات
منشرة . فيها هذا الجوب . لم يكن هناك ترحيب بأية معرفة عن
الإسلام . في فلورنسا . بما أننا نريد أن نصل إلى داني . بالإضافة
إلى المعلومات المنتشرة في حوض البحر المتوسط ، كانت حادثة
الدومبيكان في سانتا ما باوويللا تقوم بإلقاء المحاضرات التي كان
يعصرها داني . وقد قام الأب ريكولندو داموسيكروس بالتدريس في
هذا المكان . في السنوات الأخيرة من هذا القرن والسنوات الأولى
من القرن التالي . بعد رحلته وإقامته الطويلة في الشرق ، إذ كان في
بيلاد عام ١٢٩١ . وفي فلورنسا عام ١٣٠١ تقريبا . وقد ترك
دراسته باللاتينية عن رحلاته . ترجمت كتابها إلى الفرنسية
والإيطالية . كما كتب بحثا آخر عن الإسراء والمعراج . لا تعرف
بالفصط تاريخ منوره . ولكن المرجح أن الأب ريكولندو الذي
كان من مواليد حي سان بينروماججوري . وهو حي داني نفسه ، قد
قام باطلاع عائلته وأصدقائه ، على المعلومات التي اكتسبها خلال
رحلته البعيدة . سواء بطريقة شفوية أو عن طريق الخطابات

ولقد كانت هناك أساطير مدعلة عن محمد (ص) ، وكانت
نقطة البداية «كتاب الكثرة» الذي كتبه برونو لاني بالفرنسية عام
١٢٦٥ . والذي ترجم إلى الإيطالية مرين ، ولكن بتحرير
وتوسيع كي كان هناك أيضا قصة محمد (ص) وهي قصيدة
بالعربية مكونة من ١٩٩٧ بيت ، كتبها الكسندردي بون ،
بالإضافة إلى برحمته الفصيدة اللاتينية التي كتبها الأب جوتييه
وهذه قصة بروي حياة محمد (ص) من خلال سلطة من
الأكديب ولادعاءات والتعريف في ميادئ الإسلام . ولكن
لا يمكن أن نتجاهل المناح العام الذي كان يروح فيه هذا الادعاء
الأكاذيب تعرفه الإسلام ، مناخ خلق أساطير لا تعقل من جهة

باللغة العامية ، تتضمن فقرات عن رحلة محمد (ﷺ) وابنه إبراهيم
الله أن يخصص عدد مرات الصلاة إلى خمس

وتمكنا القول - إذن - إن انتشار الأساطير عن الإسلام كان
شيئا بدعيا في إيطاليا خلال القرون الثاني عشر والثالث عشر والرابع
عشر والخامس عشر ، فالكوميديا الإلهية يرجع تاريخها إلى الرابع
الأول من القرن الرابع عشر. وينتهي أيضا عدد التعبيرات
والإضافات العشوائية بالإضافة إلى انتقالها بطريقة شعبية

من المقبول - إذن - القول إن دانتى كان على اتصال بدبث
المعكر المنتشر في القرون الوسطى والأساطير المستمدة من قبله ومن
بعده . ويجب أن نوضح - الآن - ما استعاره دانتى من الإسلام
بطريقة صريحة ، وما علق عليه وما استعله وما نكته . ويمكن هناك
فرقا واضحا فاصلا بين المعرفة الفلسفية للإسلام والاعتراف به قيمة
دينية

وفي كتابه الفلسفي «رحلة الطعام» الذي كتبه على هيئة قصائد
قصيرة ، بعد الأزمة التي تعرض لها بعد وفاة بياتريس ، حرص دانتى
على جمع المعرفة المكتسبة خلال تلك السنوات (١٣٠٤ - ١٣٠٦).

ومن السهل التعرف القراءات والمصادر ، ودرج عدد كبير من
الأنحاء الإسلامية ، ذلك لأن دانتى كان يبحث عن روح الحقيقة في
كل عقيدة التي جا ، وعندما قام برحلتهم لوزة هينغورس وفلاور
واين سينا والعرال ، مما يخص موضوع أصل الأرواح فإنه قال :
« كان كل واحد منهم حاصرا - هنا - الآن ليدافع عن وجهة نظره .
لربما أن الحقيقة نكس فيهم كلهم ، ولكن بما أن الحقيقة تبدو بعيدة
عن الحق لأول وهلة ، وجب اتباع آراء أرسطو وأتباعه . »

وهكذا ذكر دانتى عالم الملك أبو المسار (الفصل الثاني صفحة
١٣) والفرجاني عالم الملك المدرسة بغداد الذي تولى عام ٨٢٣ أو
٨٢٤ (الفصل الثاني صفحة ١٤) واكتشافاته الملكية (الفصل
الثاني صفحة ١٣ . ١٤ . الفصل الثالث صفحة ٥ و ٦)
والفيلسوف الرمال (الفصل الثاني صفحة ١٤ . الفصل الثالث
صفحة ١٤ . الفصل الرابع صفحة ٢٢) وابن سينا الذي تولى عام
١٠٣٧ . هذا الطبيب الفيلسوف المعروف لدى كل فلاسفة القرون
الثاني عشر والذي جاء ذكره في الفصل الثاني صفحة ١٣ و ١٤ .
الفصل الثالث صفحة ١٤ . والفصل الرابع صفحة ٢١ . ثم بعد
ذلك في الكوميديا الإلهية

أما ابن رشد الذي ولد في غرناطة وتوفي في مراكش عام
١١٩٨ . فقد أسماء دانتى كما أسماء من قبله من « ماس » ماس د كان
« المطلق على أرسطو » (الفصل الرابع صفحة ١٣) ولقد كان الكثير
من النقاط التي أثارها ابن رشد - مثلا العلاقة بين العقل والإيمان .
مثارا للمناقشة والجدل في العرب المسيحيين

وبنصح من هذه الدراسة الدقيقة لا نذكر - راسيا - علاقته
بالتفكير الإسلامي لم تكن مباشرة . بل عن طريق عرض تلك المعتقدات

وأبحاث علمية يشوبها الغموض والتحفظ من جهة أخرى^{١٢}
وعندما قام ميغيل آسبن بالاسيوس بنشر كتابه عن « علم الأهداف
الإسلامي والكوميديا الإلهية » عام ١٩١٩ ، الذي أحدث صجة
كبرى ، فإنه يشد الانتباه إلى التشابه اللافت بين قصيدة دانتى
والأساطير الإسلامية . كما أبدى ندمه لعدم استطاعته توصيف طريقة
النسب والانتقال . لقد كانت العلاقات بين أسبانيا وإيطاليا أكيدة .
ومن الممكن أن يكون الاتصال قد تم عبر رحلات الرحالة في
الأندلس . أو عبر أحداث عسكرية ، كحالة أبناء الملك شارل
الثاني ملك نابولي أو تلك أخذوا وهائن إلى بلاط أراجون عام
١٢٩٩ . أو عبر البعثات السياسية ، مثل بروتولاني الذي أرسلته
جمهورية فيورنسا عام ١٢٦٠ إلى الملك الحكيم ألفونسو العاشر ملك
قشتالة ، أو من خلال أغراض سياسية أخرى ، كأخبار أباطرة ألمانيا
المسيحيين . ولكن إذا كان كل خيط يستحق أن نقبى أثره فإن ذلك لم
يكن بقودما إلى معرفة كيف وصلت تلك الكتابات العربية إلى دانتى .

ولكن كل شيء أصبح عندما اكتشفت انريكو سيرولي « كتاب
السلم » وقام بنشره عام ١٩٤٩ . وهذا الكتاب عبارة عن ترجمة
مردوغة باللاتينية والعربية للنص الأسباني ، ذلك أن إبراهيم
نفاكين الذي كان طبيبا وأديبا في بلاط الملك ألفونسو العاشر
بأشبيلية ، أمره الملك بترجمة سيرة شعبية لقصة من المعراج العربية إلى
أسبانية حوالي عام ١٢٦٤ . وهذه السيرة مفقودة الآن ولكن
يونانستورا داسييا . بأمر الملك أيضا ، قام بترجمة هذا النص إلى
اللاتينية والعربية . ولا تزال هاتان النسختان إلى الآن « موجودة
النسخة الأولى باللاتينية في المكتبة الوطنية بباريس ، ويرجع تاريخها
إلى القرن الرابع عشر الميلادي . »

أما النسخة الثانية الفرنسية محفوظة بجامعة أكسفورد ، ويرجع
تاريخها إلى نهاية القرن الثالث عشر وبداية القرن الرابع عشر . وهناك
نسخة ثالثة ناقصة يرجع تاريخها إلى القرن الرابع عشر ، وهي محفوظة
بمكتبة الفاتيكان ، وتحتفظ فيها من « مجموعة طليطلة » ويرجح أن
تكون قد كتبت في جنوب فرنسا . وكانت قصة المعراج معروفة جدا
كأسطورة في إيطاليا ، إذ بعد خمسة وعشرين عاما من وفاة دانتى
بدأ هاربوديلي أورفي الذي ولد في بيرا ، وكان من أنصار أباطرة
أندلس كآله وأجداده ، بدأ قصيدة طويلة عبارة عن رحلة خيالية في
أوروبا وآسيا وإفريقيا ، وقد كتبها خلال عشرين عاما من حياة
هائلة ، وظلت ناقصة . وفي الشرق كان مرشده الخيال ريكولندو
داموسكروس الذي روى له قصة الأسراء والمعراج . وقد أعلن هارويو
صراحة معرفته التامة « بكتاب السلم » الذي ذكره في وصفه للجنة
عند المسلمين (الجزء الخامس) الفصل الثاني عشر صفحة ٨٢ -
١٠٦) حيث يقول عن محمد (ﷺ) :

« وفي كتابه المسمى سلما ،

حيث يتحدث لهم عن طعنهم ،

يتحدث ويكتب عن كل الفواكه . »

يصاب إلى ذلك وجود أسطورة في بيرا في القرن الرابع عشر .

الذي قام به الآخرون أمثال سان توماس داكان الذي سهل كثيرا من ابن رشد ، أو مثل ألكير الأكبر الذي تشعب بانسان سنا

وهناك ايضا مثل صلاح الدين الأيوبي الذي عاش من سنة ١١٣٧ حتى ١١٩٣ . وأصبح سلطانا على مصر عام ١١٧٤ . واندى استولى على بيت المقدس عام ١١٨٧ وقاوم الغزو الصليبي بقيادة مردريك نارداروسا وهلبب أنصطس وريتشارد قلب الأسد وقد كانت هناك روايات كثيرة طوال القرون الوسطى عن أخلاق القروسية التي كان يتمتع بها صلاح الدين . من أنه ، في أسير هروبا أصابه الحزن ، فحرره وأعطاه مبدعا من المال . وعندما قام كانه شديوي الأمر ولد صفرا . فذهب إلى صلاح الدين يبحره . فزاد صلاح الدين صفرا آخر . وهو يقول لكتابه : « ليس يكون قلبك أكرم مني » . وقد ذكر داني صلاح الدين (الفصل الرابع صفحة ١١) عندما أولد أن يذكر سبعة أسماء لرجال كرماء . كما أنه يراه في بداية رحلته إلى العالم الآخر . بين سكان اللامب ، وهو المكان الذي يتجمع فيه الحكماء والعلماء الذين ماتوا قبل ميلاد المسيح .

هنا . أنامى . فوق اللون الأخضر اللامع

رأيت المفكرين المنبلاء

وهللت روعي لوزيجه

(الفصل الرابع صفحة ٩١٥ - ٩٢٠)

وهناك وحيدا . في جانب رأت صلاح الدين .

(الفصل الرابع صفحة ٩٢٩)

وهي جانب صلاح الدين يرى ابن حينا وسط الأضواء

« أيقظت . ابن حينا . وحالها »

(الفصل الرابع صفحة ٩٤٣)

« خير من رشد

« ابن رشد الذي قام بتأليف الشفيق

العظيم » (الفصل الرابع صفحة ١٤٤)

ول هذا المكان تعيش الأرواح دون عذاب جسدي . ولكن في راحة دائمة بلا أمل . أما عن مصير الأرواح الموجودة بهذا المكان . الذي اخترعه داني . فقد كانت موضوعا لكثير من الحدل وكثير من لأحداث . ويشير إلى أن تلك الأرواح - كما قلنا من قبل - تعيش في راحة دائمة . بلا أمل في التحقق . أي تعيش في ترقب دائم

وهناك كثير من المحاولات لأعمال دراسها الآن . تؤيد فكرة أن هؤلاء السكان بعد أن يدوروا عذاب الرعدة بلا أمل سوف يتحولون إلى الأبد . أي أن أمثال صلاح الدين وابن سنا وابن رشد سوف يحطون تبعه لحد في آخر المطاف

ولكن إذا انتقل إلى النصف الدنيا انصرف للإسلام . وحلما ان دني تحادها « . وسوف يعجب كيف يمكن للمكر قوي متفصح : على غير نم بشرية الإنسان من حيث محراء ومعهومه «عميق مثل فكر داني . أن ظل معلقا أمام الإسلام وهناك صبيان

للمدة تسعة الأوب ناجي ونسي في الوقت نفسه . وهو الروح الصلية المسيطرة في ذلك الوقت . ومنها بلغت عصمة عبقرية أي إنسان فإنه يظل دائما متأثرا بعصره وما يطور فيه . فقد تجلت هذه الروح الصليبية في حركات واسعة كانت رد فعل لحروب المسلمين المتقدمة . ثم سرعان ما تحولت إلى مشروعات للغزو وسجارة . مستغلة في ذلك شعورا دينيا قويا . يتصل بهدف استعادة قهر المسيح . وقد كان الحد الأعلى لذلك . ذلك الذي التقى به أثناء رحلته في العالم الآخر وكان يسميه صغيره . قد قتل أثناء الحروب الصليبية . مما جعل مكانه في السماء بين الشهداء الذين حاربوا من أجل المسيح . وعندما هاجم الشاعر باباوات القاطن كان من أسباب ذلك إصاعتهم القدس والأراضي المقدسة .

ومن جهة أخرى . فإن داني الذي كان مغرما بالوحدات . كان يرى التاريخ مرسوما على هيئة ثلاثة أسيار بشرية . البلاء الذي عرو عن أنفسهم من خلال الأساطير . والذين يمثلون مجهود الزمن من أجل تنظيم العالم . ثم اليهود . الشعب المختار الذي قلل الوعد الإلهي وحافظ على عبادة الآلهة الواحد عبر القرون وهم يمثلون تمهيد الديني للعالم . وينتقل هذان السيران عندما يبحر الوقت ميلاد المسيح الذي يولد منه السيران الثالث . وهو المسيحيون ويدل ليس هناك مكان للمسلمين دخل هذا السيمان . وبذلك فإن عدد عدد داني - إصلاحا - ما كان يتظر من مفكر مثله . أي التقديرية بين هذه الأديان الثلاثة للوحدة : اليهودية والمسيحية والإسلام . وكلها أديان تقوم على عبادة الإله الواحد . وترجع كلها إلى أبناء إبراهيم . وهو أبو المؤمنين .

ومع ذلك كانت هذه المقاربة كثيرة الحديث في روايات القرون الوسطى وأساطيرها . وأشهر تلك الروايات حكاية «الحلوة الثلاثة» . تلك التي كان مغرما يقوم على الاحترام للثلاث

فقد كان صلاح الدين في حاجة إلى شيء - مما تقول الحكاية - فتصحه بعضهم بافتعال خلاف مع أحد اليهود الأثرياء - بلاستيلا - على ثروته . فاستدعاه وسأله : «ما أصل العقائد الثلاث . اليهودية أم الإسلام أم المسيحية ؟ » فأجابه اليهودي بحكاية عن أب . كان له ثلاثة أبناء . وكان لديه خاتم ذو جوهر ثمين . وكان كل واحد من الأبناء الثلاثة بطمع في أن يحظى بالخاتم . فذهب الأدم إلى أحد صناع الحلى المهرة . وطلب منه صنع خاتم مشابهي لخاتمة . فحصل كل واحد من الأبناء على خاتم . معتظفا أنه لأصل . بينما لم يكن في استطاعة أحد التمييز بينهم سوى الأب . وهذا هو الحال بالنسبة للعقائد الثلاث . فقد أنزلها الخالق . بحيث يعتقد كل مؤمن بها أنه حصل على الوعد الحق . بينما لا يعلم الحقيقة سوى الأب . وظل صلاح الدين واجها . ثم أمره بالانصراف . وتلك هي الحكاية التي استغلها بركاشيوس بعد أن أضاف إليها الكثير .

وكان هناك أحيانا تعصيل واضح في هذه المقاربة . إذ يوجد تحت مجهر للكاتب عن طبيعة الإنسان وقدره . وقد كتب في

صفته في تحريفه ثلثي عشر أو أوائل القرن الثالث عشر .
وينص وصفه لنحوه في النسخ . لأنه أراد أن يبين للبشر كيفية معادى
الصور . ودلك . هما يقول المؤلف المجهول . ما كان
يسمى به موسى ومحمد والمسيح (عليهم السلام) وكان الأخير أكثر
هبة ومهابة .

ولم يكن هذا التصاريح نادرا في الأدب الإسلامي . فقد قال ابن
عربي المرسى إن الله هداه إلى الصوفية على يد عيسى وموسى ومحمد
(عليهم السلام) . وهذا . أيضا . المنكرة صحتها في قصائد أبي العلاء المسمى
الذي توفي عام ٤٤٩ هجرية / ١٠٥٨ ميلادية . وفي كتاب
الحكماء لنصام الملك المنصور سنة ٤٨٦ هجرية / ١٠٩٣ ميلادية .
وقد أصبحنا أن فكرة البيانات الثلاث الموحدة كانت منتشرة في
دلت وقت يحيى بن جاهد داني . فهو لم يكف بعدم ذكر هذه
مكرة . ولكنه أساء إلى صورة محمد (ﷺ) . حيث وصفه في
سجده .

وهنا أمثلة كثيرة تبين إلى أي درجة وصلت سحرية داني
واسناده . للإسلام . ذلك يدبر الذي لم يكن داني يعرفه أي نوع
من المعرفة . ولكن كيف كان بإمكان داني تقبل أساطير الإسلام
وقصة الإسراء والمعراج بأقل القليل من التسامح والسماحة ؟ بل
السبب في ذلك يرجع إلى عوامل نفسية غالبا ما كانت تتجاهلها
بوجه ذلك من مصادره وانتقارب الدين بزيادة فكرة المصادر
الإسلامية كوميديا لآلية يمكن تصورها إذا رجعنا إلى الجوانب
التي تمت فيه . وبممكننا التساؤل هنا عما إذا كان هناك شيء قديم
يتصل بأي اكتشاف يجعل صاحبه حبيب نظام معين . فقد قام أسير
بالاسيوس بعمل عظيم . وجمع عددا لا حصر له من الوثائق التي
لا غنى عنها لدراسة العلاقات الثقافية الإسلامية المسيحية في القرون
الوسطى . ولكنه بعد أن بين بعض نقاط التشابه بين الكوميديا الإلهية
وأساطير الإسلام . أراد أن يتخطى أي شك ويؤكد هذا بصورة
قصية مما أدى إلى كثير من المعاطات . وقد أثار هذا الكتاب حيرة
صدوره كثيرا من آراء انتقادية . فالمستشرقون الذين كانوا يجهلون
كتاب داني وافقوا على ما تضمنته هذه الدراسة . أما أصحاب داني
فلم يستطيعوا التعرف على الكوميديا الإلهية من خلال تلك الدراسة
معرضها . والحاس الذي يصاحب أي اكتشاف شيء مفهوم .
ولكن قليلين كانت لديهم شجاعة العالم جابريل وحكمته . ذلك
لأنه وافق في أول الأمر على كتاب أسير . ثم ما لبث أن رفضه
معرفا خطئه بعد دراسة ضيقة . أما فيما يتصل بأسير نفسه فإن شيئا لم
يمر اعتقده . برغم المفاوضات من أصدقائه أنفسهم . ولم نعه من
الاندفاع في ذكر مداخلات لا يفلها عقل . مثل قوله بأنه إذا كان
أسير بين الدين والسر . فذلك الذي سوف يعود إليه هما بعد .
ليس كافيا فإن ذلك يرجع إلى تعبد المقلد بغير النموذج . حتى
تختلط بشخصيته فلا تنهم بالسرقة الفية .

ومن خلال هذا الخيال نجد أن الطريقة المستخدمة هي التلميح
وبين التحليل . وذلك أمر لا يصمد أمام معرفة جيدة لشعر داني
وإذا وصفتنا النصيب جدا إلى حيث . وجدنا أنها مختلفة كل

الاحتمال . ليس فقط من حيث المصمود . بل من حيث الظروف
النفسية والتاريخية والدينية والشعرية التي تغير كل نص عن الآخر
ولذلك . فنحن لا نريد أن نعرض اعتناق أي معنى على القارئ .
ولكن نتركه بحكم هو بنفسه . من خلال الوثائق التي نعلمها له

وكما بدأت رؤى العالم الآخر في القرون الوسطى من نص قصير
غامض للقديس بولس : «ولكن لأعلم أن هذا الرجل صعد إلى الجنة
وسمع عبارات ليس من حق بشر أن يرددوها » . ولقد أدت هذه
العبارة . بعمل التدهور والانتحار المستعير . إلى روايات جديدة
بضاه إلى ذلك أن آيات قرآنية قليلة هي التي أدت إلى روايات
الإسراء والمعراج . وكانت نقطة البداية روبرتين لابن مسعود .
تتميزان بالصوفى والوعدة والانتحار . وما لبثت هاتان الروايتان أن
تحولتا إلى عقائد شعبية . تتميز بوصف شامل للعالم الآخر . وعندما
أراد أسير بالاسيوس جمع كل التعريفات الدينية واستخداماتها
والفلسفية والأدبية اضطر إلى تقسيمها إلى ثلاث مجموعات . تحتوي
كل منها أكثر من صياغة . ومن خلال تلك المجموعات أراد
بالاسيوس أن يبحث عن التشابه في الكوميديا الإلهية . ثم جاءت
معرفة بكتاب «سلم محمد» (ﷺ) . فسهلت عملية البحث
وحدتها .

ونجب أن لا يجب من أدهانتنا أن القرون الوسطى كانت تعتبر
تلك الكتب والمعتقدات الشعبية كتابا مقدسة . بالنسبة للمسلمين .
مثلها مثل القرآن وفي هذا الكتاب رواية الإسراء والمعراج يفصّلها
محمد (ﷺ) على عكس ما يوجد في القرآن . وبينما كان النبي
(ﷺ) دائما في غرته . يتأمل ويصكر عما أنزل الله
(تعالى) عليه أصابعه حمراء . فأتى إليه جبريل (عليه السلام) وأمره
بارتداء ثيابه . ثم أركبه حيوانا عجيبا وحمله إلى القدس . وفي
الفصل الخامس من الكتاب . يريه الملك سنا عجيبا يحيط به
الملائكة . ثم يصعد الجميع عبر السماوات المختلفة . ومن الفصل
الرابع والعشرين . يرى النبي أراضي الخيم . وفي الفصل الأخيرة
من الكتاب يجيب جبريل عن أسئلة الرسول . ثم يعود محمد
(ﷺ) بعد ذلك إلى بيته . ومحاول . جاهد . أن يضع دونه
بحقيقة رحلته .

ويبدو لنا . منذ البداية . أن التكوين العام للكتاب لا يذكرا .
إطلاقا . بالبناء الخاص بداني . فهو كتاب غير متردد . يتطرق
على بعض الفصول المتصارعة . أما فيما يخص الوصف فمجد أن الخيال
والعظمة . وهي ترمز بلا شك إلى المقدسية . لايم التعبير عنها . لا عن
طريق المبالغة في الحلى اللينة والألفاظ العذبة . كما يحدث في الحكايات
الشعبية . ودائما نستخدم عبارات تدل على الحكم الذي يفوق
التصديق . وإذا درسنا بعض الحالات بدقة . فسنجد مثلا أن دليل
محمد (ﷺ) هو جبريل الملك الذي يظهر منذ البداية ويوصف
جبريل على النحو التالي

«كان وجهه أكثر ساطعا من اللبن والثلج . وشعره أكثر احمرارا
من المرجان الأحمر . وكان عريض الحاجبين . جميل الأنف .
وأسنانه بيضاء ناصعة . وشداته أشد بياضا من أي شيء . مرصع

عليه في لآلئ . إلى درجة أن المين لا تقوى على إحياء النسيم
المعت . وبعد ذلك يعد الوصف ممكنا

«لقد أتت بحورا تلك المخلوقة الخفيفة
المرتدية اليأس ووجهها مثلها
تظهر وهي تلمع بحمة الصباح»

ولكن بعد ذلك ، خصوصاً في لغة حيث لا دور للملائكة مع
دني إلى برشد دماريس . فإن الملائكة تظهر ابتداء من أسماء
الثمة على شكل مجموعات . كل مهسبا أن تعد الله . وفي ثمة
سواء حيث حسن . حول نقطة المصينة التي ترمز لله . جد تبع
ده ر من الملائكة على شدة كورس . قدور وهي تعني وتصبح يانه

«كل الدوائر كانت شديدة الياء
وكان حريقها يحرق في كل شرارة
وكانت أعدادها لا تحصى حتى أنها كانت
الآلاف المرات عدد قطع الشطرنج»

م مري بعد ذلك المشهد الذي سبق أن تكلمت عنه بياتريس .
وهو الخاص بآثوسين وأجسادهم داخل البوردة السماوية . تسبقه
بعض الرؤى لرمزية ، ووظيفتها إعداد داني هذا المشهد . وهي
ص . على حبه خلال تشر بالواقع ، «لما رأينا نرى أن الملائكة عبارة
عن سر حرج من سر من النور يدخل لأرها . (وهي مرموز) على
شاطئ» مثل الباهوت الضاحك بالذهب . ثم يعود الملائكة فتصيح
وحولها بين القوم الذين يعودون إلى لظهور

«كل الوجوه كانت من شعل متوهجة
والأجنحة من الذهب . والياك كله أبيض
إلى درجة لا تبلغ الثلج مدها»

وأخيرا يأتي هذا «الصخب الطائر» ليحيط بالعدراء مريم

«والكل حولها ، والأجنحة فارعة
رأيت أكثر من ألف ملاك فرح
يتصم بالروعة والحية»

من الممكن أن تسأل لماذا تقارن بين التعبير الشعري بعفوية
ما وبين ثمة خيال شعبي . ولكني أقدم إجابة إلى هؤلاء الذين قترحوا
هذه المقارنة . فإن ما تقارن بينه الآن ليس سوى شيئين لا يرتبط بينهما
عنصر سوى كلمة ملاك ، وهما نتاج نوعين من الخيال ليس بينهما شيء
مشترك

وفي النصين عهد السلم . سلم المراح الذي صعد عليه النبي .
الذي قد أقيم داني السلم الذي رواه في سماء عطرد

قال محمد (صلى الله عليه وسلم) في الرواية الشعبية

«أطلق جبريل من يدي وأخرجني من المهد وأراني سلما يصل من
أسماء الأولى والأرض التي ألق عليها ، وكان هذا السلم أحمل
ما أتت في حياتي ، وكانت الدرجة الأولى من الباقوت ، والثانية
من الرمرد ، والثالثة من اللؤلؤ الأبيض ، وكل نوع من أنواع

بالخواهر والأحجار الكريمة ، وكان يرتدى طاقين ، أحدهما حول
صدره . والآخر حول وسطه ، وكانا مصنوعين من الذهب الخالص
المزخرف ، كما كان كلاهما أعرض من الكف الكبيرة . أما يده فهي
نور سار . وجناحه - مثل قلبه - أحمر وأصعب من الرمرد ، كما
كان كل جسده محاطاً بصياء يلمع من المشرق إلى المغرب» .

وتظهر صورة جبريل هذه - في الكومديا الإلهية - وهو يقود
سيدة العذراء ، ليحدد يشرى المسيح

«وهذا الملائكة الذي كانت علقه الفرحه
كان ينظر في عيني ملكتنا
عاشقا إلى درجة يبدو معها كالنار» .

وفي فقرة سابقة ، تسبق صورة نصر مريم صور نصر المسيح
«من أعماق السماء نزلت شعله
على هيئة دائرة كأنها تاج
فالبسها بإياه وأخذ يدور حولها»

ولا توجد أية علاقة أو تشابه أو التقاء بين هذين الوصفين
ولكن هناك ملائكة أخرى من كل جانب . هي الفصل الثاني جسر
من كتاب «سلم محمد» يرى محمد (صلى الله عليه وسلم) وهو يدخل السماء الأولى
والملائكة تحية وتقول له أشياء أسعدته . «فرأى أن الملائكة وجوه
بشر وأجساد بقر وأجنحة بسور وكان عدد هؤلاء الملائكة سبعين
ألفا ، ولكل منهم سبعون ألف رأس وكل رأس بها سبعون ألف
قرن ، وفي كل قرن سبعون ألف عقدة ، وبين كل عقدة وغيرها
مسافة يقطعها الإنسان في أربعين عاما . ورأى أيضا أنه في كل رأس
سبعين ألف وجه ، وفي كل وجه سبعون ألف فم ، وفي كل فم
سبعون ألف لسان ، كل لسان بها يعرف سبعين ألف لغة ، ويسبح
باسم الله سبعين ألف تسبيحة في اليوم»

وفي السماء الثانية (الفصل الثالث عشر) رأينا ملائكة أجسادها
أكثر سبعين ألف مرة من الملائكة التي رأيناها في السماء الأولى .
وهكذا الأمر من سماء إلى أخرى . لا يمكن لأحد أن يتخيل ملائكة
هذه الوصف . ولكنها ترمز لعظمة لا توجد عبارات تميز عنها .
ولكن عندما أراد داني الإيجاد بجمال لا مثيل له فإنه تصرف بطريقة
شعري . ذلك لأنه . أولا ، بما يخص الملائكة ، مع تلك المخلوقات
اللامادية وحولها ، للوعي التصير . حتى يسر الفكرة على القول
بشبهة الصفة

وكل الكعبة المقدسة اخذت وحها شربا
جبريل وميكائيل تتلونكم

هكذا يجب أن نتحدثنا مع فكركم
لأنها هي القدرة - رحمتها - على أن تعلمكم
بما هي .

«عبر ملائكة حتى يبدو معونه - سلم حين التقدير في»

الأحجار ، الكريمة محاطة بذهب خالص لا يستطيع قلب رجل أن يتجنبها . وخلق جبريل من يدي ورصى من الأرض ووصى على ولي ندرجات وقال لي

«صعد يا محمد . فصعدت وجبريل معي ، تصحى كل ملائكة التي كانت على جواب السلم

ولا يستطيع أن يحصل السلم - عند داني - عن رؤية العامة للترطة عن الجنة . هي كل السماوات التي يصعد إليها داني ، وهو وقع تحت تأثير سحر بيائريس . كان يتحدث مع المؤمنين الذين كانوا يظهرون على شكل أضواء راقصة تنى . ذلك أنه في هذا العالم اللاهادي كانت طريقة داني الإنسان في تصوير هذه الأشياء تعتمد على الصور والرقص والعناء . ويؤدي الرقص للتصوير إلى وجهه له معنى

ومعة صليب في سماء مارس وسر في سماء العدالة . أما المتأملون في سماء عطارد فكانوا يصعدون ويهطلون بصحبة الملائكة . على سلم برسر إلى حركة تفكر المتأمل

«في لون الذهب عندما بخرقه شعاع رأيت ملأ متعها إلى أعلى الأعالي لم يستطع بصرى أن يصل إلى نهايته ورأيت - أيضا - عبر المدرجات البهاء يهبط . وكان أضواء السماء منتشرة ها .

وبعد لحظة طويلة يصعد القديس بطرس السلم مع تلاميذه يقولون
«ودعني سبيل الرقيقة خلفهم
بإشارة فقط نحو أعلى السلم
إذ إن فضيلتها انتصرت على طيغى»
ودون أن يصطر إلى الصعود . نجد داني معه وقد انتقل من برج الثور إلى الحوراء

«ولى وقت أقل من أن تضع إصبعك في النار ثم تجذبه رأيت البرج الذي يلي الثور ووجدت نفسي به»

سلم داني - إذن - لا يستخدم للصعود إلى السماء . بل هو رمز معنى للحياة المتألمة . وماذا عن أنواع التعذيب ؟ ليس من الصعب مقارنة بعض أنواع التعذيب وموازينها . مثال ذلك من يبدون أنه عن طريق الكلاء . أولئك الذين يحرقهم في كتاب «سمر» . وقد حثت شعاعهم عن طريق كلابات عمياء في النار . أما الذين شهدوا شهادة الزور فإن أنفسهم تترع . كما يحدث كثيرا في وفي القرون الوسطى . أما للتعويض حرق أجسادهم في كل أنحاء . كما رأينا من قبل عن طريق سيوف الشياطين . وبعد - في هذا كله - مدأ العينين بالعين الذي قرب إلينا هذه الأنواع من التعذيب

وفي كلا الحجييين نجد دورا مهما للتعابيين في الأرض الرابعة

التي رآها محمد «(صلى الله عليه وسلم) ، محمد التعابيين تحتلها ، إلى درجة لو سقط معها قليل من السم على من أصابته اللعنة ، يتحلى - في الحال تماما - بعمل السم ، ويثبت إلى أجزء صغيرة . من الرأس إلى أطراف القدمين . وأقل ما يفعلونه بالخاطئين يجعل المزم يتسنى أن يموت ألف مرة في اليوم ، ولا يعرض هذا العذاب الذي كتبه الله عليه . وفي مقابل ذلك ، نجد النصوص . في كتاب داني . يتصارعون مع ثلاثة أنواع من التعابيين . ولكن الرؤية مختلفة تماما . إذ أن التعذيب هو التحول . فالعص يتحول - إذا لدعه ثعبان - إلى رماد . ثم يعود إلى ما كان عليه . ويتحول البعض الآخر إلى وحش . يعمل الاقتراح بين الإنسان والتهيان ، أما النوع الثالث فيعرض إلى تحول مزدوج ، يصبح فيه الإنسان ثعبانا . والثعبان إنسانا ، ثم يعود إلى حالته ، ليتحول مرة أخرى . وهكذا إلى الأبد

وهناك تشابه آخر يتم التركيز عليه كثيرا . وهو الخاص بالديك والنسر . إذ يرى محمد (صلى الله عليه وسلم) ملاكا (الفصل التاسع) : «صحا رأسه في السماء وقدمه في الفضاء . وكان شعره طويلا يعطي كتفيه . وكانت أجنحته ملونة بكل الألوان . وكانت أجمل ما رأى إنسان . وكان لهذا الملاك وجه ديك » . وفي مواعد الصلاة . كان يسبح محمد الله . وكل الديوك التي على الأرض كانت تسبح ما يقوله هذا الملاك . فتعنى كلها وهي تسبح محمد الله وتقول «أنتم يا بني البشر المصبحون للحق . اهبسوا وكبروا باسمه . لأنه أكثر من كل الأشياء . إذ هو خائفها»

وهذه محاولة شرح بسيطة لعناء الديك . ولكن هذا الفصل المصغر تكرر في الفصل التاسع والعشرين بعد تصحيحه . فروح الله هي التي رقت محمدا (صلى الله عليه وسلم) إلى السموات وجعله يرى - في لحظة - كل الأشياء التي كانت لا ترى إلا متفرقة . وكان جبريل وروفايل يربانه الديك .

وكان لهذا الديك من الصحابة بحيث أن رأسه وعرقه كان في السماء حيث عرش الخالق وقدمه في أعماق الأرض السابعة . وقد حنقه الله (تعالى) كما أراد : «وكان هذا الديك أحد ملائكة الخالق . ولكنه لم يكن يعلم مكان الله ولم يكن يتوقف عن ذكر الله ومدحه . فالحمد لله يا بني أيما كنت » . وكان هذا الديك أجنحة هائلة . إذا ددما حطت السموات والأرض من مشرق إلى المغرب . وعند منتصف الليل كان يفرق أجنحته ويبرها وهو يقول لا إله إلا الله وعندئذ تفرد كل الديكة على الأرض أجنحتها . وتسبح حمد الله ، ولا تصمت إلا عندما يصمت عندما يأتي النهار . أما إذا نظرت إلى تكوين هذا الديك لاحظت أن الريش الخارجى هو الديك صمغ . شديد اللياس إلى حد لا يوصف . أما ريشه الداخلي فكان شديد الانحصرار إلى حد لا يصدق

أية دوعة في تلك السطور التي اضطرتنا لاختصارها . أما في كتاب داني ، في صياغة (الواسعة) : سماء العدالة ، فإنه يوجد رسم لنسر يتكون من أوار المؤمنين التي نجحت ، بعد أن تشكلت في أشكال أخرى . في صورة النسر هذه . تلك الصورة

ومن الأرجح أن التشابه يتضح لنا لو قلنا بالمقارنة بين دانتي وفرجيل
والمثال على ذلك حالة استحالة معاقبة الظل - إذ يجد عد فرجيل
«ثلاث مرات حاول أن يربط ذراعيه حول عنق أبيه ، ولكنه
انطق ثلاث مرات ، فكان الظل يسأب من بين يديه مثل حلم
يظلم»

ثم دانتي يقول

«ثلاث مرات حاولت أن أضغطها إلى يدي
وثلاث مرات كانت يداي ترتدان إلى صدري
خارجتين»

ومن الصعب أن نسيى بالاسيوس الذي أثار كل هذه القضية لم
يحدث في شعره فرجيل - ذلك أن أهم مصدرين للكوميديا الإلهية
في مانت فرجيل (الإنيادة) من ناحية والكتابات الدينية من
ناحية أخرى . وقد اعترف دانتي صراحة بذلك ، منذ بداية كتابه ،
فرجيل شعر كثيرا داخل الكوميديا الإلهية ليظلم دانتي إلى أن
يبدأ بسبب تقوى بجملة إنقاذ روحه ولا نسيى الكلمات التي قالها
الشعر عندما عرف أنه أمام فرجيل

«أنت معلمى وأنا

فأنت الذى وهبى

الأسلوب الراى الذى شرفى»

وقد قال قبل ذلك

«هل أنت فرجيل ، ذلك النع
الذى أتيت منه سر الكلام ؟»

وعندما وصل دانتي وفرجيل إلى «اللامب» فاستقبلها الشعراء
الكلاسيكيون من أمثال هومروس وهوراسيوس وأوفيد يوسى ولو
كان

«الصعوا جميعا إلى وحيوى بالإشارة
فانهم معلمى من كل تلك الحفاوة
ثم كرموى أكثر من ذلك
إذا أدخلوى في صحبهم
إذ كنت السادس بين هؤلاء المفكرين»

«يتحدث الجميع وهم يشادلون الحديث ، وهذا ما يدل على
شدة ارتباط دانتي بالشعر الكلاسيكي وليست أسماء الشعراء المذكورة
سوى استعارات من دانتي تشير إلى أدب هؤلاء الشعراء . ومن المؤكد
أن نقطة البداية للكوميديا الإلهية هي «إنيادة» فرجيل ، حيث يحال
المصير وسما . وتأثير فرجيل ترك دانتي كل كتاباته غير الشعرية
ستبقى شعر وحده . ولذلك كانت كل أفكاره الفلسفية والسياسية
ومثله في اللغة ورؤيته العامة للحياة تظهر من خلال الشعر . مثال
ذلك هذا الصرح الرائع الذى أهم محمدا لياترس في الفصل الأخير
من «الحب احديده» . وقد أصابه ديبى لكي يربط الفصل
الآخرى (الكوميديا الإلهية) بقصيدة شبيهة «بياتريس حبيبه»
وكان من الممكن تصور بياتريس أن تكشف خطأ أسس بالاسيوس

الذى يحدد السماء . حيث دمر العدالة والحكم . ومن الممكن انقول
إلى عدالة الحكم ومن هذا الصورة خرج عبارة تعبر عن حكم
الجميع . ونكس نسمع «أنا» فيما يقول الفكر . «حق» ، ذلك
لأن هناك استراحة في تفكير والإرادة عند كل الذين يتعمقون بعدالة
وفي استند السابق ، ذلك الذى يجعل نزع الأساس . يروى
جوسيب أن مع مد يدته لايراضه به برومانه حتى شاربيل كذا
يرون تاريخ سنة ، ذلك الذى يرمز في معنى «أصحة» - إلى
«أحدث» حتى موت «كيسة» عند مصرب سنة فطارده حرية
كيسة «مع» يرمز مع «نبي» مصرب لمصرب «أصحة» مصرب
على يدى «أصحة» برومان . أما عندما يرون إلى نزعها لثلاثها بريت
فهم إلى سنة «هنا» مصربين هما يعتقد دانتي . «يأتى مصرب من
سنة» يرقى مصرب «أصحة» وصلت إليه الكيسة . «و» كذا نزع سنة
«سمر» واستخدمه «سمر» يبدو ظاهرا في الفصل «سمر» على «سمر»
«أصحة» يسكن على «سمر» . فليس هناك . «والأمر كدنت» - «ن» فصح
نصير «سمر» في «سمر» «سمر»

ويعتد دانتي بعض لأصوات «سمر» نبي وصاحب دانتي على «سمر»
فلوروس «سمر» «سمر» هي أصوات باللغة العربية . وهذا يدل على
حيث «سمر» واسع وحيث «سمر» «سمر» وبالأحداث «سمر» . «سمر»
الذى يدل على «سمر» «سمر» «سمر» «سمر» «سمر» «سمر»
لم يعد له «سمر» علاقة «سمر» المفهوم . «سمر» «سمر» «سمر»
الكلام والسبح على «سمر» «سمر» «سمر» «سمر» «سمر» «سمر»
«سمر» للأصوات «سمر» «سمر» «سمر» «سمر» «سمر» «سمر» «سمر»
«سمر»

«ولذلك هنا ولا تنكلم بدون جدوى

لأن أبدا لغة بالنسبة له مثل لغة تماما

لا أحد يفهمها أو يفهمه» .

أما عن بونوس فإن حالته تعطى على «سمر» من المشابة فهو «سمر»
أن نجيب الرهد لتطيد على مدخل حنقة «سمر» والمبدلين . وهناك
نشانه آخر بين «سمر» «سمر» «سمر» «سمر» «سمر» «سمر»
المقارنة بينها «سمر» «سمر» «سمر» «سمر» «سمر» «سمر»
محمد (صلى الله عليه وسلم) على أبواب الجميع

«وكانت تلك أبواب شديدة الحرارة ، إلى درجة أنه لو كانت
الحرارة الخارقة من في الشرق والرحل الذى يقر إلى في العرب
الدمعت فصح لغة من حلال أنه لشدة الحرارة . أما عن دانتي ،
الذى وصل إلى أعلى جبل التطهير ، والذى كان عنه - كى يصل
إلى قمة الأرضة - أن يفعل كذا يفعل الثائمين ، ويعبر حائط من
النيران لتطهيره

وعندما مرت من خلاله

أردت أن أرغمي في ماء يغلي

حق أبود من فرجيل»

ونس من الضرورى أن نحلل طريقة الخلق الشعرى لكنتا الخائين
حق بين لنا استحالة أن نكون «سمر» الخائين قد أوحى بالآخرى

ووصل الآن إلى الخاتمة . ماذا تبقى لنا بعد هذه الدراسة ؟ أن ما عرفه دانق عن الفكر الإسلامي قد تلقاه من قراءه كتب علماء الدين العرب . وما عرفه عن الحضارة الإسلامية وشخصياتها الهامة تلقاه عن فريق الاحاديث والكتابات التي كانت شائعة في هذا الوقت . أما عن الأدب الإسلامي فمن الممكن أن يكون دانق قد قرأ كتاب مسلم محمد . أما عن التشابه والتقابل بين الأدب الإسلامي فنته مثل فؤى نقرون لمسطى غير المتقنة . تلك التي تظهر أن الآراء التي يستخدمها اختيار ، أو يوتنها . نضع بالضرورة إلى المحصلة العامة تبينة وتجربة بدكرة خصيقه بعد عن نفسها عن فريق مجموعة من الصور . يرجع تشابهها إلى قيمة التجربة دائما . أكثر من أي شيء آخر .

وہ کہتے ہیں کہ اس کا خلاصہ بالآخر، لاساپوس کی دینی حالت
سینے بعد برویج ہی تھا۔ ہاں، لاساپوس وٹریکو سپروٹی،
جس کے بعد وہ رہا، پر ان کے ساتھ ساتھ ایک اور شخص، ایک
برویج، بھی وہاں رہا۔ اس شخص کا نام لاساپوس، جو اس وقت
اٹاکس کے وزیر رہا، ہی ہے جس کے بعد ان کے بعد
اس شخص نے ان کے اسلامی وادعہ کو قبول کیا، وہاں بعض
انکسورات و برقی، و بعض اوسے انکسورات و علاقہ میں
و ان کے خلاف شروع ہو گئی، و ان کے بعد ان کے

يمكن حسب هذا بقصة بدءاً لأحداث جديدة وعموم محفلة .
 صلتا بالنتائج حيث تم تصحيحها بفصل أخطاء الأعمال السابقة .
 ذلك لأن من ينبغي أبداً من البحث . وأخطأ بساعد دائم على
 تأسيس الحقيقة وإذا كان علينا استبعاد التشبه غير المنطوق ،
 فذلك لكي يتمكن بطريقة أوثق من فهم العلاقات والاتصالات
 الحقيقية بين حصارتي . كتاب مترطير في مراحل كثيرة من
 تاريخها . مع تأثيرات متبادلة . ولعزات طوبى . وهكذا يكون قد
 قتنا بعمل إيجابي

الذى يرى في استقبال يياتريس لداني في الحنة سعة من الأساطير
الإسلامية ، ذلك لأنه وجد في ذلك حالة مريدة في الأدب المسيحي
بينا هي حالة مألوقة في الأدب الاسلامي ، حيث تقوم المرأة المخبوة
بمستفال من يصل إلى الحنة . ولكن لا يمكننا أن نحصل هنا
الاستفال عن دور يياتريس في الكوميديا الإلهية . وفي كل مؤلفات
داني ، حيث يتناسب هذا الدور مع تعجب المرأة ضد داني . وإذا
كانت يياتريس هي «معركة معجزة آتية من السماء» . فذلك لأن
المرأة ملهمة للحير ، وتدفع إلى العصاة وهذا هو سبب العز
العميق الذي اتبع وامتد حتى شمل انكوار كله في الكوميديا
الإلهية ، فاسيدات الثلاث في السماء هي السبب في إنقاذ روح
داني . إذ أن لوسي هي التي أنت لكي تلحد يياتريس من حيث
كانت . وكانت ترافقها راشيل

بصاف إلى ذلك الأحلام الثلاثة التي تراءت لداني خلال الفيل
الثلاث التي قصها في جبل التطهير . والتي تنص على إنشاء وى
الحلم الأول كانت لوسى التي حمت داني من القاعدة الصخرية إلى
قمة التطهير الحقيقية - تبدو له في حلمه على شكل سردهن . أما في
الحلم الثاني فتظهر امرأة بشعة الشكل - تعني بطريقة مدخلة جميلة -
كفى بصل البحارة طريقهم . وفي الحلم الثالث يرى داني ليا وهي
تقطف الأزهار . وتحدثه عن راشيل التي تقف طوال النهار أمام
مراياها . حيث تظهر صورة مارتاومارى والأحلام - على هذا
النحو - سلسلة متصلة لا تنقطع : من ماري إلى لوسى إلى بياتريس
التي عبط لدى هرجيل مسجته بدء الرحلة ونساخت لوسى داني على
الصعود . واكتشاف قمة التطهير . وتستقبله مانييدا عند حـ
الأرضية ويصعه بين أيدي بياتريس التي تفوده إلى السيدة العذراء
حيث تكون الرؤية الأخيرة

وهكذا يرى وصح استقبال بياتريس لدى عيني علي باب احمد
بالتقدير في مجموع نظره الى المرأة . وما بعد ذلك من الملاحظات
شعبه لإسلامية

المطروحات :

- (۱) نقد بیانات منذ عام ۱۸۹۲ عندما قام جيمس جیسیلی مدافع بالبرسوت في بروكس
 هوارث في رحلة داني وروية العالم الآخر عند جيمس جیسیلی. وقد جسد جیسیلی
 مقالات أخرى في كتاب عام ۱۹۱۴ وقد نشر بالتحقيق في كتابه جیسیلی. وقد
 كتابه دراسة
 المصادر الشرقية للكمبيدیا والآية في كتابه واداس جیسیلی في بروكس
 ايران (۱۹۰۱). وقد قام بدراسة هذا الموضوع في جیسیلی في بروكس. وقد
 كتابه داني والفلسفة الكلاسيكية (۱۸۳۹). ولا جیسیلی في كتابه جیسیلی
 داني (۱۸۵۸). واداس جیسیلی في بروكس (۱۸۷۵). وقد نشر في بروكس
 العرب (۱۹۱۲). واداس جیسیلی في بروكس واداس جیسیلی في بروكس (۱۸۹۲).
 ولكن هذا الموضوع لم يتم دراسة بتوسع إلا مع جیسیلی بالانجليزية في كتابه جیسیلی
 الأهدال الإسلامي والكمبيدیا والآية (۱۹۱۹). وقد نشر في بروكس واداس جیسیلی
 (۱۹۲۱). ثم نشرت الدراسات خطوة أخرى في جیسیلی في بروكس واداس جیسیلی
 كتاب السور واداس جیسیلی في بروكس والآية (۱۹۲۹). وقد نشر في بروكس

- ۱- حدیث احمد بن حنبل، مسند احمد، ج ۱، ص ۱۰۰، حدیث ۱۰۰۰۰
۲- حدیث ابوداؤد، سنن ابوداؤد، ج ۱، ص ۱۰۰، حدیث ۱۰۰۰۰
۳- حدیث ابویوسف، مسند ابویوسف، ج ۱، ص ۱۰۰، حدیث ۱۰۰۰۰
۴- حدیث ابوالقاسم، مسند ابوالقاسم، ج ۱، ص ۱۰۰، حدیث ۱۰۰۰۰
۵- حدیث ابوالفضل، مسند ابوالفضل، ج ۱، ص ۱۰۰، حدیث ۱۰۰۰۰
۶- حدیث ابوالحسن، مسند ابوالحسن، ج ۱، ص ۱۰۰، حدیث ۱۰۰۰۰
۷- حدیث ابوالعلاء، مسند ابوالعلاء، ج ۱، ص ۱۰۰، حدیث ۱۰۰۰۰
۸- حدیث ابوالمنذر، مسند ابوالمنذر، ج ۱، ص ۱۰۰، حدیث ۱۰۰۰۰
۹- حدیث ابوالوفاء، مسند ابوالوفاء، ج ۱، ص ۱۰۰، حدیث ۱۰۰۰۰
۱۰- حدیث ابوالوفا، مسند ابوالوفا، ج ۱، ص ۱۰۰، حدیث ۱۰۰۰۰

بين عام ١٢٥٠ و ١٢٥٩ ، وفي كتاب «العصوات» الذي كتبه مائثي الثالث ملك
لنبتالة في أواسط القرن الثالث عشر. وقد قام بطرس الشطرنجيني بترجمة مجموعة
مطبوعة «» وهي عبارة عن رسائل ومب بين حطلي فهدما مسلم والآخر مسيحي ،
ويجد بها مصا طويلا يدور عن العالم الآخر ، ويتكون كله .. تقريبا - من نصوص
فراية . وقد كان شديد التمسك في القرب في القرن الثالث عشر والرابع عشر . وقد
هاجم ساذن توماس ما كان للفتح المادية في الجنة . أما عن القزويني فقد أعطى مؤرخ
الامبراطور برناردوس مخصصا عن حياة محمد (ﷺ) وشرح العقيدة الاسلامية (كما
هيها) مع التذكير على الملح الحسية في الجنة . أما الأديب جهك دي فيري الذي كان
مطران مدينة صكا بين سنة ١٢١٧ و ١٢٢٧ ينصص كتابه بتاريخ الشرق ، عرّف
عن الجنة والتار عند المسلمين . ويجد الموضوع نفسه مطروحا عند الأديب القديسيكي
وليام من مدينة طرابلس عام ١٢٧٣ ، وهناك ترجمة فرنسية لهذا النص يرجع تاريخها
إلى القرن الرابع عشر . وهناك أيضا موقف الأديب القديسيكي هلمون مارتي من
قطالونيا ، إذ يؤكد روحانية مع الجنة ، معتمدا على ابن سينا والفيزي والفارابي .
وقد اهتمت مدرسة أكسفورد - أيضا - بهذا الموضوع - وقد قام توماس مطران
مدينة بورك بدراسة هذا الموضوع عند الفيزي وابن رشد وابن سينا والروية الإنجيلية عند
ابن رشد . وقد أكد دوجر يكون روحانية مع الجنة عند ابن سينا ويضع في الخاتمة
المصادق بسيميم «الرهان والعمامة» أما جون بيكرم وريشيلارد بيدفون - وفي
باريس هنري دي جاند - فقد أضافوا جانب فلسفة ابن سينا كأنها عتافه للقرآن

(الكريم) ومن الممكن القول إن الفلاسفة المسلمين كانوا يدرسون خارج إطار
الإسلام . أما عن كتاب الطيبي « (١٢٧٢ - ١٢٧٣) الذي كتبه راعون لوب
بالله الفطالية وكان مشهورا جدا قمت بترجمته سريعا إلى اللاتينية والفرنسية
والألمانية وهو يصف الفقه الحسية في الجنة ، ثم يصف أن كثير من المسلمين يعتقد
إن مع الجنة متما فكرمة ، وأن النبي (ﷺ) يشرحها - فحسب - عن طريق
الصور الحسية .

وكل هذه النصوص التي لم ذكرها الآن ، والتي لم يكن يصحها قد نشر ، توجد
ماكلها في كتاب التريكوستولتي ، مصحوبة بتقد وشرح واف وإليه يرجع الفصل
في معرفة تلك الاسماء التي ذكرها . وتبست نظري المصوغة الطويلة بنون جيلوي ،
إذ أنها تساعد من جهة على إدراك أن كثيرا من المؤلفين المسلمين جدوا من الأساطير
الإسلامية ، واعتبروها مقبولة مثل القرآن ، ومن جهة أخرى فإن التذكير
على مع الجنة الحسية التي وعد بها كل مسلم تق ، قد دعت الأذهان إلى التذكير على
الأخلاق والعمادات النحلة التي أطلقوها على المسلمين ، إذ نجد ما عدي كثيرا عند
داسي

(٤) ترجمة هذه الأبيات قام بها بيرس

(٥) رب الأرباب عند الرومان

(٦) إله الطغمة عند الرومان

ترجمته . أيمان بوسن



مؤثرات تشرقية في الشعر الروسي

«إحياءات
عربية إسلامية
في إنتاج
ميخائيل ليرمونتوف»
[١٨١٤ - ١٨٤١]

مكارم أحمد الغمري

يمثل التأثير المتبادل بين الثقافة العربية والثقافة الروسية ركنا هاما في علاقة الأدب الروسي بالأدب الشرقي عامة. وإذا كان للأدب الروسي الكلاسيكي فضل التأثير على الكثير من الأقباء العرب المعاصرين، فهناك أيضا تأثير يذكر للحضارة العربية والإسلامية على الأدب الروسي. أهم الباحثون الروس في مجال الأدب المقارن بدراسة علاقة الأدب الروسي بالأدب الشرقي - إلا أن اهتمامهم الأكبر في دراسة هذه العلاقة انصب في معظم الدراسات على الجانب النظري للموضوع. ويرد بين هذه الدراسات كتاب الناقد الشهير د. كوبراد، الشرق والغرب،^(١) وقد تضمن هذا الكتاب عدة مقالات تناولت العلاقة بين آداب الشرق - خاصة الأدبين الصيني والياباني - وبين الآداب الأوروبية. ومن خلال الدراسة المقارنة لهذه الآداب - تظهر نقاط الالتقاء والتباين بين التيارات الأدبية فيها - كما تبرز أهم المشاكل الأدبية العامة التي يطرحها تاريخ الأدب العالمي - أما فيما يتعلق بالعلاقات الأدبية العربية الروسية فلا نجد في هذا الكتاب - إلا فصلا صغيرا يعرف بكراتشكوفسكي المشرقي الروسي الشهير والمشتغل بالأدب العربي.

من الترجمات والاختصاصات ويرر جريموسكي في هذا صدد الأهمية الكبرى للشرق، الأكثر تحسرا، وتأثيره الثقافي الكبير على العرب، وذلك بما قبل القرنين الرابع عشر وخامس عشر^(٢)

وتبرز مكانة المشرق الروسي الشهير كراتشكوفسكي نفسه من الرواد في بحث العلاقة المتبادلة بين الأدب الروسي وشرق العربي خاصة - وتشيرها في المقام الأول إلى مداته عن تاريخه العربي - ولعلاقات الأدبية الروسية في مخطوطة القرن الثامن عشر - ولعلاقات الأدبية الروسية العربية، وه جوكي في الأدب العربي - وتشيكوف في

كما قدم المؤلف جريموسكي - وهو من تربية حثي في مجال الأدب المقارن - الكثير من الدراسات التي تبحث في علاقة الأدب الروسي بالأدب العربي - ومن أهم هذه الدراسات كتابه - الأدب المقارن^(٣) الذي يجمع مقالات متفرقة له في هذا المجال - ويخص بالذكر إحدى هذه مقالات التي تحمل عنوان، النصيب الأسطوري للعهد، - وقد تصرفت هذه مقالة - لألف سنة وسنة، بصفتها ركنا مهما في الأساطير الشعبية التي كان قد مقدرة الانتشار والانتقال من شعب إلى شعب، ومن عصر إلى عصر - حيث اكتسبت شعبية كبرى في أوروبا في القرون الوسطى فظهر لها الكثير

الأدب العربي ، و أساطير كربلوف في ترجمات عربية .^(١٢) .
وه دراسات في تاريخ الاستشراق^(١٣)

ومن أحدث الدراسات في علاقة الأدب الروسي بالشرق كتاب
«الأدب الروسي الكلاسيكي في بلدان الشرق»^(١٤) . والكتاب يضم
أبحاثاً لعدد من المستشرقين ، ومن بينها مقال عن «الأدب الروسي في
العراق» ، و أول ترجمة عربية للمستوفسكي . وفي مثل هذا
الكتاب الذي يجمع بين أبحاث أكثر من مؤلف ، عدد الكثير من
الدراسات في نظرية الأدب للمقارن^(١٥)

وفصلاً عن هذه الدراسات العامة ، فقد صدرت بعض
الأبحاث التي تتناول بالتحديد علاقة أديب روسي معين بالشرق .
من ذلك كتاب «شبهان «بولستوي والشرق»^(١٦) . ويكشف هذا
الكتاب الاهتمام الكبير من جانب تولستوي ببلدان الشرق . ومكانة
الشرق في فكر تولستوي ، والعلاقة المتبادلة بينه و عدد من رجال
الفكر والثقافة في بلدان آسيا وأفريقيا . ويخص مؤلف الكتاب
بالبحث من بين بلدان الشرق ، الصين والهند واليابان وإيران وتركيا
والبلدان العربية وأفريقيا .

وجاء يتعلق بعلاقة الشاعر الشهير بوشكين بحضارة الشرق فاهم
عمل تناول هذا الموضوع هو كتاب لويكوف «بوشكين
والشرق»^(١٧) . ويوضح هذا الكتاب تمككاته حضارة وآداب
الشرق على شعر بوشكين وإنتاجه ، ويركز على دور القرآن الكريم
والتصنيف العربية ، ولا سيما ألف ليلة وليلة ، على أعمال بوشكين
و«إضافة إلى ما ذكرنا فقد قدم بعض الدارسين العرب دراسات
الدكتور» في علاقة الأدب الروسي بالعربي^(١٨) .

ورغم أهمية الأبحاث التي تناولت العلاقة المتبادلة بين الأدب
الروسي والشرق العربي ، فإنه يمكن القول إن ما قدم حتى الآن في
هذا المجال يعد قليلاً بالنسبة لحجم هذا الموضوع وحجونه . ف مجال
الكتابة فيه يعتبر محالاً خصوصاً أمام الباحثين . وفي هذا الإطار العام
تستهدف هذه المقالة تقديم محاولة لتفهم أبعاد ومكانة التأثير العربي
والإسلامي في إنتاج ميخائيل ليرمونتوف^(١٩) . وفي ذلك لنا
بالاستشهاد بأبيات من قصائده التي ترجمناها بمعرفة

ويعتبر ميخائيل ليرمونتوف من أشهر شعراء روسيا في القرن
الماضي ، وهو يمثل مكانة تامة لأكبر شعرائها ألكسندر بوشكين
وبالرغم من أن فترة إنتاج ليرمونتوف لا تتجاوز الثلاثة عشر عاماً فإنه
أعطى للأدب إنتاجاً غنياً ومتنووعاً . حيث قدم القصيدة العاطفية .
والقصيدة الشعرية الرومانسية . والقصة الخفية . والمسرحية .
والرواية

ويكتسب ليرمونتوف مكانة خاصة في تاريخ الأدب الروسي .
فهو يبرز فيه كآخر وأهم ممثل للانحياز الرومانسي الثوري . وهو بذلك
يرسط بشعراء الحركة الديسميرية . وفصلاً عن ذلك فقد عثر إنتاجه
عن المرحلة التاريخية التي كان يمر بها الأدب الروسي في ثلاثينيات
من القرن الماضي وقت بروز المذهب الواقعي ، إذ لجأ ليرمونتوف

الشاعر الرومانسي الكبير الذي ترمع في أحضان الرومانسية إلى
التصوير الواقعي للحياة^(٢٠)

ليدع ليرمونتوف في واقع اجتماعي تختلف ظروفه أيما اختلاف عن
ظروفنا ، وشب على مفاهيم أخلاقية وعادات اجتماعية لا تتفق
ومقاييسنا في الشرق ، ومع ذلك فتأثير الشرق والحضارة العربية
والإسلامية واضح في إنتاجه ولمحوس .

ولا يبعد اهتمام ليرمونتوف بحضارة الشرق العربي ظاهرة مريدة من
نوعها في أدب القرن الماضي ، بل كان مظهراً من مظاهر الاهتمام
العام بالشرق في روسيا في ذلك القرن . ذلك الاهتمام الذي برز
كصدى للازدهار العام في حركة الاستشراق في أوروبا في مطلع
القرن التاسع عشر . وكما يشير للمستشرق الروسي الكبير
كراتشكوفسكي . فإن «ميثاق الجامعات الذي صدر عام ١٨٠٤ قد
افتتح عهداً جديداً في حركة الاستشراق في روسيا . حين أدرج لأول
مرة اللغات الشرقية في مناهج المدرسة العليا»^(٢١) . وفي إثر ذلك
بدأت تتأسس قاعات لقسام اللغة العربية وآدابها وفي - كما يشير
كراتشكوفسكي - كانت تحتل مرتبة الصدارة بين سمات الشرقية .
فن المعروف أن قسم اللغة العربية وآدابها قد أسس في جامعة موسكو
عام ١٨١١ ، أما في جامعة بطرسبرج آنذاك (بمسجد حجاب) فقد
أقيمت أقسام تدريس اللغات العربية والفارسية والتركية في عام
١٨١٧ . وقد واكب الاهتمام بلغات الشرق اهتمام مماثل لديه
وحضارته . حيث بدأت تظهر في الصحافة الروسية آنذاك ماذج من
أدب الشرق المنقولة عن التراجم الفرنسية والإنجليزية فـ . وكذلك
مأذج لأعمال الأدباء العربيين الذين عكسوا صورة الشرق في إنتاجهم
أمثال جوته وبايرون . وأيضا ترجمات بلاديه راجانه لأوروبيين
ويبرز في هذا الصدد دور السلسلة شهيرة آنذاك ، مكتبة مقبره
حيث كان هذه السلسلة دور في ترويج وبشر أدب الشرق كما
يبدو أيضا دور المستشرق الروسي بوسدريف (١٧٨٠ - ١٨٤٣)
الذي يرجع إليه فضل تأليف كتاب «أبحاث في العربية» ، ماذج
القصص والشعر العربي القديم . وهو كتاب مذكور لدى يوريه
كراتشكوفسكي أهمية خاصة . إذ يشير إلى تأثيره على تطوير «حركة
الاستشراق في الأدب الروسي في العشرينيات والثلاثينيات من القرن
الثامن عشر»^(٢٢) .

ومن الأحداث العامة المعروفة التي كان لها دورها في التعريف
بالشرق اقتناء مكتب آسيا في بطرسبرج في عام ١٨١٩ مصدرة كبيرة
من الوثائق والمخطوطات العربية والفارسية والتركية التي كانت محض
أنظار صورة الخلفي الروس آنذاك

وبالإضافة إلى ما ذكرنا من عوامل ساعدت على جذب
الاهتمام للثقافة الروس إلى الشرق العربي . هذا كتاب مذكور يصدر
قضايا تاريخية بحث دورها في هذا الصغار . ومعنى هذا أحداث
الحرب الروسية التركية التي محضت عن صم بعض أحرار الشرق إلى
روسيا

ويمكن القول بشكل عام إن روسيا في ثلث الأولى قد مدت

الأثر في نفسه ؛ في قصيدة «البريك» (١٨٤٠) يشير ليرمونتوف إلى القراءة الروحية التي صارت تربطه بالإسلام في وقت كانت تشعر نفسه بالوحدة والعزلة .

فرحاً ، سماء الشرق
قد قرأتى بلا إرادة مني
عن تكاليف نبيهم
الحياة تجول دائماً
لكد والمهم ليل وبارا
كل شيء يحرق التامل
ويزدني إلى البداية
الخص مرطبة : فاقطب يتم
ولا يوجد براح للخيال^(١١)

وقد يكن وراء هذه القراءة الروحية شوق ليرمونتوف وعزله على السفر إلى مكة المكرمة موطن الرسول ومبع الإسلام ، وهي الرغبة التي عبر عنها في غمزه : لصديقه كرابسكي^(١٢) .

وقد أقيمت للتوفيق الإسلامية انعكاساتها في العديد من أشعار ليرمونتوف ؛ فلي قصيدته «الشركسي» (١٨٢٨) لجد البطل الأمير الشركسي يعلن لشعبه عن عزله على إنقاذ أخيه الذي تراهي له شعبه يطلب المساعدة ، مؤكداً هذا العزم بالقسم بالرسول عليه الصلاة والسلام :

إني مستعد للموت
والآن ، أقسم بمحمد
أقسم ، أقسم بالعالم كله !
قد حلت الساعة التي لأظهر فيها^(١٣)

كما يبدى ليرمونتوف تبحره للقرآن في قصيدته «هبات التركي» (١٨٣٩) ، فإحدى القصيدة التي يقدمها التركي إلى الشيخ عليها

آية مقدمة من القرآن
مخطوطة بالذهب^(١٤)

ويظهر بوضوح تأثير ليرمونتوف بالقرآن في قصيدته «ثلاث غملات» (١٨٣٩) ، التي يرتبط كثير من النقاد بينها وبين القصيدة التاسعة من أشعار بوشكين «محاكاة القرآن» (١٨٢٤)^(١٥) . ويشير هؤلاء النقاد إلى التشابه في قالب القصيدتين ووربها من جهة ، وإلى تأثير ليرمونتوف بمضمون بوشكين من جهة أخرى^(١٦) .

وفكرة قصيدة بوشكين التاسعة ، على ما يبدو ، مستوحاة من سورة الكهف ، إلا أن بوشكين يجري بعض التعديلات في قصة

في الدراسة المبينة للتأني للشرق ، تجاوزوا مع الاهتمام الأوروبي العام ، حتى باتت معرفة ودراسة للشرق بالنسبة للمثقف الروسي - الذي كان ينتمي شاعرنا إلى صفوته - نوعاً من الرفاهية في الفكر والثقافة . وفي ظل هذا الإطار من الاهتمام بالشرق تزعزع ليرمونتوف وبرز في صدارة أدباء عصره .

وربما يكون للمصوغ الإسلامي العربي قد شمل حتماً أقل من إنتاج ليرمونتوف بالنسبة لكتابات عن الشرق المتاحم لروسيا ، «منطقة القوقاز»^(١٧) وهي الآن في عداد الاتحاد السوفيتي . بيد أن القيمة العسكرية والعبء لإنتاج ليرمونتوف المستوحى من الشرق العربي الإسلامي تبدو على نفس الدرجة من الأهمية بالقياس إلى أعماله المرتبطة بالقوقاز . وبالإضافة إلى ذلك فإن بعض قصائده عن القوقاز تلتقي بالقصائد المستوحاة من الشرق العربي ، وذلك من خلال المصوغ الإسلامي ، ومن خلال مسلمي القوقاز الذين عاشهم ليرمونتوف عن كثب وتعرف على الكثير من تعاليم الإسلام ونهجه . وكما يشير الناقد ماتويلب أرغل الشاعر عدة مرات إلى القوقاز للعلاج في مياهها المعدنية وذلك في السنوات ١٨١٨ - ١٨٢٠ - ١٨٢٥^(١٨) . ومع ذلك فليس مسلمو القوقاز هم المصدر الوحيد الذي استقى منه ليرمونتوف معلوماته عن الإسلام ، هناك نص القرآن بالروسية ، فقد ظهر أول نص مترجم للقرآن بالروسية في بطرسبرج في نهاية القرن الثامن عشر ، وبالتحديد في عام ١٧٨٧ ، وتلاه بعد ذلك عدة ترجمات للقرآن نقلت عن اللغتين الأوروبيتين (الفرنسية والإنجليزية) كتب كراتشكوفسكي يقول عن أكثر ترجمة للقرآن ، كان لها مكانتها وتأثيرها - وهي ترجمة الأدب والمترجم الروسي ميريمكين نقلت عن ترجمة الفرسى ديوري - «إن آخر ترجمة للقرآن صدرت في سنة ١٧٩٠ ، وهي تعتبر عملاً أدبياً ذا مكانة عالية وهد مفهوم ، فقد أخرجها الكاتب المسرحي والمترجم م . ميريمكين عضو الأكاديمية العلمية الروسية . وقد قام بها في أواخر عصره مع بعض المعرفة والاهتمام بالشرق ومن المستحيل اعتبار هذه الترجمة نقلًا دقيقاً لنص القرآن منها مثل ترجمة ديوري ، بيد أن ميريمكين يعطي ترجمة دقيقة وبدون تحريف ، وعلى درجة أدبية عالية أيضاً . وتعد ترجمة ميريمكين حدثاً ذا أهمية كبرى في تاريخ الأدب الروسي . فقد كانت مصدراً أساسياً لبوشكين في محاكاة القرآن»^(١٩) .

لقد أثار الكثيرون من النقاد والباحثين إلى الاهتمام الشديد الذي حظيت به ترجمة القرآن إلى الروسية في النصف الأول من القرن الماضي . فقد أرجع بعضهم للصور الأدبية المستوحاة من القرآن الفصل في «التصوير عن الأفكار البطولية» ، والشجاعة الصلبة ، والصلال الممكر فلدات في الفترة التي سبقت حركة الديسمبريين^(٢٠) . كما ربط البعض بين القرآن وبين شعر الحرية في ذلك الوقت ؛ فالناقد جوكوفسكي يقول : «لقد أصبح الأسلوب الشرقي أسلوباً للحرية ، لقد كان هو أسلوب القرآن والإنجيل وهو في الوقت نفسه أسلوب الشعر الإيراني والأساطير القوقازية»^(٢١) .

ويبدو أن تعرف ليرمونتوف على العقيدة الإسلامية كان له عميق

أهل الكهف. وقد يرجع السبب في ذلك إلى عوامل خاصة بالشاعر، أو للتغيرات التي ربما تكون قد انطوت عليها الترجمة الروسية للقرآن، تلك الترجمة التي أبعدت عن الأصل مرتين (فالتص الروسي مترجم عن الترجمة الفرنسية كما أشرنا آنفاً). ففي القصيدة التاسعة من «حكاية القرآن» يستبدل بوشكين عابر سبيل بأهل الكهف، كما يحول قصة هروب أهل الكهف من الاضطهاد طالين من الله أن يسيء لهم من أمرهم رشداً إلى قصة عابر سبيل، تلمز وشك في رحمة الله، بعد أن تله في الصحراء، فأنامه الله في الكهف سنين طويلة، ثم أيقظه بعد ذلك، وأنباه بالسبي التي مكثها وهو نائم، فيبصر الإيمان بالله والسعادة نفس عابر السبيل، ويحث به الشاب بدلاً من التشك والتذمر.

وقد تجسدت فكرة الإيمان بالبحث بعد الموت في قصيدة بوشكين مثلاً كانت في قصة أهل الكهف^(٢٧). وقد قمت هذه الفكرة أنظار النقاد إليها^(٢٨). أما عند ليرمونتوف فتحول فكرة البحث إلى فكرة العناء كما تمكسها قصيدة «ثلاث مخلات»، فالعجلات عند ليرمونتوف تشك في الحكمة الإلهية من وجودها، وهنا تظهر قاذرة تطيح بالمخلات وتأخذ حطامها للثقل، وتنتهي القصيدة عند ليرمونتوف - على عكس قصيدة بوشكين التي ذكرناها - بصورة العناء والزوال والجفاف، حيث تظلم بقايا المخلات وتتأثر مع الرمال، وهذا ما تمكسه القصيدة كما يلي:

الثلاث مخلات^(٢٩)

في السهول الكلية لأرض الجزيرة العربية
ممت عالياً ثلاث مخلات شامخات
البنوع بها من تربة لمحلة
بحر هتوقا طريقه بموجة باردة
مصفاً في ظل الأوراق الخضراء
من الأشعة القاططة والرمال المتطايرة
ومرت السنوات العديدة غير المسبوقة
لكن الخزال المتعب من الأرض العربية
بصدرة الموهج تجاه الندى الرطب
لم ينعن بعد أسفل الأغصان الخضراء
وأعدت نجف من الأشعة القاططة
لأوراق الطاهرة والجدول الرنان
وأعلنت المخلات الثلاث تنظر إلى الله :
لم ولما، ألكي تفعل هنا ؟
بلا فائدة نحونا واردهونا في صحراء
تيزنا الإصهار والقيظ
ألا نسعد بنظرة لطيفة من أحد ؟
إن حبيبك للنفوس عن السماء عطف ؟

وليان ما كانت حتى داره كعمود
في البعد العميق - الرمل الذهبي
ودوت جلجلة لأصوات غير منتظمة
وبدا الرجل المظنون كالأبسة
وصار وهو يتأبل كالمكون في البحر
الجمل إثر الحمل نالراً الرمال
وصلقت بين الأنسة الصلبة وهي تهز
الدبول المزركشة للعيام الخفيفة
ويديهم السحراء كانت ترفع أحياناً
والأعين السوداء كانت تتألق من هناك
والقائمة الصعبة كانت تتعطف لجاء البر
وهيج العرى حصاه الأسود
فهبب الحصان أحياناً ويرفع
ويركض كمنر أظفه سهم
والثنايا الجميلة للملابس البيضاء
تالوت بلا نظام على كف الفارس
وبصرحة وصغير يتشر على الرمال
كان يلفل ويطفط الرمح وهو يهفز متحركاً
وحاشي القاذرة تنزب بهجيج من المخلات :
وفي ظلالها تمددت القامات المرحية
وزنت الأباريق وهي غملاً بالقاء
وأومأت في كبرياء برأسها المورقة
نجي المخلات الصيوف غير للفرحين
ورويهم البر البارد لى سقاء
ولكن ما إن سقط المسق على الأرض
حتى دق القاس في الخنجر للقاططة
وسطعت بلا حياة ربيات مئات السنين
ومزق دماغها الأطفال الصغار
وتعلمت بعد ذلك أجسادها
واحدلت في جده في النار حتى الصباح
وحين انطلق الصباب غريباً
قامت القاذرة إلى طريقها للحاد
ويأثر حزين على الأرض القيمة
لم يكن يرى سوى رعاد نشيب وبارد
وأهت الشمس حرق البقايا الخالدة
ثم غرقها الريح بالسهل
والآن كل شيء في كل مكان موحش عفر
فلا تهمس الأوراق بحرسها الضلج
عباً ينشد النبي العظة

فيحمل فقط إليه الرمل المزهج
وأبضا الحداثة القنبرية ، والسهل القفر
الفيحة ترق وتتناثر من فوقه .

وإذا رجعنا إلى سورة الكهف ، أفلا نجد تشابها ما في المعركة بين
قصة الحلات الثلاث عند ليرمونتوف وقصة صاحب الحنة ، والذي
كما ورد في السورة الكريمة ،

« ودخل جنته وهو ظالم لنفسه ، قال ما أظن أن يبد هذا نبدا ،
وما أظن الساعة قائمة ، ولئن رددت إلى ربي لأجلدن عيرا مما
منقلباً . قال له صاحبه وهو يحاوره أكفرت بالذي خلقك من تراب
ثم نطفة ثم سواك رجلاً . لئن لم تكن من الغافلين ،
ولولا إذ دخلت جنتك قلت ما شاء الله لا قوة إلا بالله إن ترابنا أقل
منك مالا وولداً ، فلعنى ربي أن يؤتيني عيرا من جنتك ويوصل عليا
حسبانا من السماء فتصيح صعيدا زلقا ، أو يصيح ماؤها غورا فلن
نستطيع له طلبا ، وأحيط بثمره فأصبح يغلب كلب على ما أنفق فيها
وهي عارية على عروشها ويقول يا ليتني لم أشرك بربي أحداً (٣٠) »

ونظرا لهذا التشابه ، فنحن نرجح تأثر ليرمونتوف بفكرة الآيات
[٣٤ - ٤٢] من سورة الكهف في القرآن الكريم ، وليس بقصيدة
يوشكين التاسعة من « محاكاة القرآن » التي ترتبط بفكرتها بالآيات
(٨ - ٢٥) ، وذلك كما أشار كثير من النقاد الروس (٣١) .
والسؤال الآن : ما مرجع هذا التجاوب بين ليرمونتوف والآية الكريمة
التي تشير إلى الزوال على عكس سلمه يوشكين ؟ من السهل استنتاج
الأسباب وراء أمزجة الزوال والعناء عند ليرمونتوف إذا رجعنا إلى
الانحسار العام للشباب المثقف في روسيا ، إبان الثلاثينيات
والأربعينيات من القرن الماضي ، فقد ارتبط وقت ظهور قصيدة
« ثلاث محلات » بالفترة التي تلت هزيمة الحركة التحررية الديسمبرية
الشهيرة ، وفي وقت اشتد فيه الجدل العام حول مستقبل التغيير
الاجتماعي ، وسيطر إبان ذلك شعور حالب باليأس وانعدام الوفاق
بين ممثلي القوى الاجتماعية الوطنية الذين كان يتبنى إليهم ليرمونتوف
نفسه . وإلى جانب ما أشرنا إليه من تأثر ليرمونتوف في فكرة « ثلاث
محلات » بسورة الكهف في القرآن ، نجد أن هذه القصيدة تكشف
أيضا عن معرفة ليرمونتوف الدقيقة بالخصائص الطبيعية للصحراء
العربية ، وملامح العارس العربي التي تسم بالقوة والشمس ، والذي
يسميه الشاعر باسمه العربي في القصيدة (فارسي) (٣٢) ، ومظهر قوافل
البحر التي تلهث وراء الماء في الصحراء القانطة والفرس العربي . وقد
لفتت القصيدة أنظار النقاد المعاصرين لليرمونتوف بطابعها العربي
الشرق . فالناقد الكبير سبكي يشير إلى أن : « الثلاث محلات تعين
الطبيعة القانطة لشرق وتنقلنا إلى الصحراء الرملية للجزيرة العربية
وإلى الواحات المزدهرة لها » (٣٣) .

ومن وحى السيرة النبوية يستلهم ليرمونتوف مضمون قصيدته
« الرسول » (١٨٤١) التي سبق أن تناولها يوشكين في قصائده
ومحاكاة القرآن ، ويبدو أن سيرة الرسول كانت قد لفت إليها
أنظار الكثير من الأدباء ، ولاسيما بعد أن عرفت المشرق بولديريف

القارئ الروسي بها ، فكما تشير الناقدة لوبيكوف : « في سنة ١٨١٥
وعلى صفحات مجلتي أوروبا نشرت مقالة يولديريف « الحمديّة -
رحلة إلى السماء » وعُرف فيها المؤلف القراء بسيرة الرسول محمد ،
كما سجلها أتباعه » (٣٤) كتب ليرمونتوف قصيدة « الرسول » في فترة
أحس بنفسه شخصا مضطهدا تتمقيه السلطة ، وتطارد « عقابا له
على أشعاره الوطنية الخاصة التي كانت تنادي بالحرية ويبدو أن
ليرمونتوف وجد تشابها بين ما كان يحدث معه وبين سيرة الرسول
ولاسيما مرحلة الهجرة من مكة إلى المدينة بعد أن قوبلت الدعوة
بالكفر والجحود من جانب الكفار الذين كانوا يتصدون للرسول
ويريدون للتكيد له والتسكيل به ، فنحن نقرأ في قصيدته

« الرسول » (٣٥)

منذ أن منحى الإله الأرض
رؤيا الرسول
أقرأ في أعين الناس
صفحات الحق والرديلة
فعلت تنادي بالحلب
وحق العالم الطاهرة
فكان أن تلقى الأقربون مني
بالأحجار على في خط
دلوت رأسي

وهربت من المدن أنا الفقير
وها أنا ذا أعيش في الصحراء
كالطيور يطعنها الله بلا مقابل
وأنا حافظ الوصية الخالدة
وتدعن لي خليفة الكون
ولسحق النجوم
وهي تلعب بأشعتها
وحين انحزلت طريق في عجلة
خلال المدينة الصاخبة
كان الكبار يقولون للصار
بضحكة هزينة الشمس
بته متكبر ولم يراع مننا
الأحمق كان يريد أن يقنعا
بأن الله يشرع على لسانه
انظروا إليه يا أطفال
كيف هو متجهم وبحيل وشاحب
انظروا كيف هو باليس وقهر
وكيف يجتفده الجميع

ولا يتوقف ليرمونتوف عند اقتباس قصة إبليس من القرآن ، بل يطرُق أيضاً إلى وصف لمناظر الطبيعة ، يستوحيه من وصف الجنة في القرآن ، ففى قصيدته مجد الوصف التالى :

واعتمد على البعد بساط
الطرف السعد الهوى للأرض !
الشجر المرمى السجج الأعمدة
والأشجار الجارية الرنات
بقاعها حجر متعدد الألوان
وأحواض الزهور ، حيث - كالبلابل -
فى الجميلات الوديعات^(٣١)

ألا نجد ذلك مستلها من وصف الجنة كما ورد فى الآيات الكريمة :

« ولئن خاف مقام ربه جنتان ، فى أى آلاء ربكما تكذبان ، ذواتا
ألقان ، فى أى آلاء ربكما تكذبان ، فيها عينان تجريان ، فى أى آلاء
ربكما تكذبان ، فيها من كل فاكهة زوجان ، فى أى آلاء ربكما
تكذبان ، متكئين على فرش جلالتها من استبرق وجنى اجنتين دان ،
فى أى آلاء ربكما تكذبان ، حين قاصرات الطرف لم يطمثن إنس
قبلهم ولا جان ، فى أى آلاء ربكما تكذبان ، كأس الياقوت
والمرجان »^(٣٢)

وإضافة لهذه الإيماعات ثمة إيماعات أخرى قد نجدتها فى قسم
إبليس الذى يورده ليرمونتوف كالتالى :

أقسم بنجمة منتصف الليل
وشعاع الغروب والشرق
.....
أقسم بأول يوم للخلقة
وأقسم بيوم القيامة

.....
أقسم بالسما والثر^(٣٣)

ألا يذكرنا ذلك بالقسم الكرم الوارد فى صورة الشمس :

« والشمس وضحاها ، والقمر إذا تلاها ، والنهار إذا جلاها ،
والليل إذا يشاها ، والسما وما بهاها ، والأرض وما طحاها ،
ونفس وما سواها ، فأنشأها فجورها وتقواها »^(٣٤)

وللقصة الشعرية « إبليس » ثمان إصدارات ، فقد عمل
ليرمونتوف فى كتابتها وقتاً طويلاً امتد على طول طريقه المعنى ، وكان
يبدل فى كل شكل جديد لها ، وقد استوحينا تمثيلنا لقصة الشعرية
« إبليس » من طبعة للمؤلفات الكاملة الحديثة التى صدرت عام
١٩٧٦ .

فألى جانب تركيز ليرمونتوف على وصف إيذاء الشركيين لرسول
الله ، نلاحظ الوصف « أعيش فى الصحراء كالطيور يطعمها الله بلا
مقابل » ، ألا يذكرنا هذا بالحديث الشريف : « لو توكلتم على الله
حتى توكله لرزقكم كما يرزق الطير » . (رواه الترمذى) .

ومن وحى القرآن يستلهم ليرمونتوف صورة إبليس لمضمون قصته
الشعرية « إبليس » (١٨٣٨) . إن صورة إبليس من الصور المحبة
عند ليرمونتوف ، فقد ظهرت فى كثير من قصائده على امتداد
طريقه المعنى : « إبليس » (١٨٢٩) ، « إبليس » (١٨٣١) ،
« عزرائيل » (١٨٣١) ، « ملاك الموت » (١٨٣١) . ويقتبس
ليرمونتوف من القرآن قصة إبليس الذى كان ملاكاً ، لكنه لم يمتثل
لأمر ربه ولم يسجد ، وذلك حسب الآية الكريمة « وإذ قلنا للملائكة
اسجدوا لآدم فسجدوا إلا إبليس أبى واستكبر وكان من
الكافرين »^(٣٥) ، ويوظف ليرمونتوف هذه الوثيقة الدينية فى خدمة
الواقع المعاصر له ، حيث تكسب قصة إبليس طريداً للجنة أبعداً
فلسفية وإشعاعية ترمز إلى الصراع بين الخير والشر فى الواقع المعاصر .

إن الوثيقة الدينية تنتهى عند ليرمونتوف بخروج إبليس من الجنة.
وبدل أن يصبح إبليس « روحاً شريرة » هائمة ، حسب القرآن
« الكرم » ، نجد إبليس ليرمونتوف يهبط إلى الأرض ، حيث تسلكه
رغبة هارمة نحو وحى عالم الإنسان وتأمله . وفى واقع الإنسان يقع
إبليس فريسة مشاعر شتى من اليأس والوحدة والخرن وتبدل هذه
المشاعر حين يقع إبليس فى حب الأميرة الحسيلة تمارا السجبة بأحد
الأديرة فى حراسة ملاك ، حيث يصبح إبليس فى حبه تمارا شبيهاً
بإن درجة كبيرة بالإنسان ، إذ يعثره قلن الحبى ولوعتهم ، وتبعث به
المشاعر العلية والخير ، لدرجة أنه يكون مستعداً للتصالح مع
السما .

أريد التصالح مع السما
أريد أن أحب ، أريد أن أحمل
أريد أن أؤمن بالخير^(٣٦)

وبكن هل تكون السعادة من نصيب إبليس العاصى الأناقى ؟ إن
إبليس يتخل فى صراع من أجل حب تمارا مع الملاك الحارس ،
وينتهى هذا الصراع بفشل إبليس وموت تمارا التى يعمل للملاك
الحارس روحها إلى السما ، وتنتهى القصة الشعرية بالفرجة الكاملة
لإبليس .

نقد اكتسبت صورة إبليس - « الروح العاصية » - عند
ليرمونتوف حيوية ونجوا مع الواقع المعاصر فى تلك الفترة التى ولم
يحصل أحد فيها على ما كاد يريد « حسب تعبير ليرمونتوف نفسه
وأجمع كثير من المقاد على أن ليرمونتوف فى هذه القصة الشعرية
قد عبر عن « أكثر الأفكار الجوهرية التاريخية » أفكار
اشك ، والرهص ، والحركة والتجديد المستمر أبداً فى حياة المجتمع
الرومى فى تلك الحقبة »^(٣٧) .

أما في الفترة الأخيرة من حياة ليرمونتوف فيصبح للقرآن تأثير واضح على فكره ، إذ يصير الإيمان بالقدر من أهم سمات فكر الشاعر في تلك المرحلة .. «قل لن يصيبنا إلا ما كتب الله لنا» ، «إنا كل شيء خلقناه بقدر» ، «وما ننزله إلا بقدر معلوم» . ويبدو أن ليرمونتوف كان على دراية بمضمون آيات القرآن عن قدرة الوجود الإنساني ؛ فمن الإيمان بالقدر والمكتوب يتحدث ليرمونتوف في قصة «الحبري» ، وهي إحدى خمس قصص تتكون منها روايته «بطل العصر» (١٨٤٠) . يقول الراوي في هذه القصة (الذي أجمع معظم النقاد على التطابق بين شخصيته وشخصية ليرمونتوف) .

«ذات مرة ، بعد أن ملأنا اللهب ، وألقينا بالورق أسفل المائدة ، أنفكنا الجلوس عند الرائد من ، وكان الحديث طويلاً على غير العادة ، وكان صلياً ، كنا نتناقل في العبادة الإسلامية ، التي تقول بأن قدر الإنسان مكتوب في السماء ، فقد لاقى هذا الاحتفاء بيتاً نحن المسيحيين الكبار من العجيين ، وكان كل منا يحكي عن حالات مختلفة غير عادية تركت أو تلى هذا الاحتفاء» (١٢).

ويورد ليرمونتوف في نفس قصة «الحبري» إحدى الحكايات التي تركت وجود القدورية وتدمم الإيمان بالمكتوب ، وهذا الإيمان يثبت الثقة في نفس المؤمن - كما يطلق ليرمونتوف : «ولكن أي قوة إرادة صحتهم الحق في أن السماء كلها بكل مخلوقاتها اللانهائية تنظر إليهم وتوازهم ...» (١٣) وفي غضون ذلك يشير ليرمونتوف إلى الحالة النفسية العامة التي آلت إليها نفوس الشباب من أجله في تلك الفترة :

«أما نحن أجدادهم المساكين الذين تسكح في الأرض بلا مخططات ولا كرامة ، بدون استمتاع أو خوف خلافاً لتلك الحروف المأزجة التي يصير القلب عند التفكير في النهاية التي لا مفر منها ، نحن غير قادرين أكثر على تصورات عظيمة لا من أجل غير الإنسانية ولا حتى من أجل معادلات الذلّة ، لأننا نعرف عدم إمكاننا وننتقل بلا مهالة من ذلك إلى ذلك» (١٤) .

وفي روح من «تندرية كتب ليرمونتوف أيضاً قصة «العاشق الغريب» (١٥) . في هذه القصة يحكي ليرمونتوف عن عاشق صغير أحب ابنة أحد الأثرياء وأحبته هي أيضاً ، إلا أن قدر العاشق يمنعه من التقدم لطلب يد حبيبته ، ويقرر العاشق الفقير الذي جاءه الله صوتاً جميلاً أن يهرب البلاد سبع سنوات كي يجمع ثروة تمكنه من التقدم لطلب يد حبيبته ، وتعدده الحيلة بالانتظار سبع سنوات بالتمام ، فإذا لم يجد خلال السنة المتفق عليها تصبح بعدها حرة . ويودع العاشق أسرته وحبيبته ، ويبدأ مشواره الطويل مع الغربة ، ينتقل من بلد إلى آخر يشدو بأحلامه وصوته الجميل ، فيجود عليه السامعون بالمال ، حتى يصل أخيراً إلى مدينة حلب السورية ، وهناك يسمع أغنية أحد الباشوات التي يحبها أيما إعجاب ، فيقره من محله ، ويصدق عليه اللهب والفصة ، وسين تقرب نهاية السنوات السبع ، يقرر العاشق الغريب العودة إلى بلده كي يتزوج من حبيبته ، غير أنه يتخفى الطريق يوماً واحداً ، وسين يصل إلى بلده

يعرف من أمه - التي أصابها العمى حزناً على فراقه - أن حبيبته تزف إلى أحد الأضياء ، فيسرع إلى حفل الزفاف حيث يتغص عليه شقيق العريس الذي تعرف عليه ، لكن العريس يصدى لشقيقه ، ويمنعه من التيل من العاشق ، ويترك مكانه للعاشق الغريب ، «فهكذا قدر الله» . وإلى جانب فكرة «القدورية» التي يرتكز عليها مضمون القصة ، تذكرنا نفس قصة الحب الفقير ببعض قصص الحب العربية . ويرغم أن الأحداث الرئيسية للقصة تجري في إحدى المدن التابعة لتركيا ، ويرغم أن القصة تحمل العنوان الفرعي (أسطورة تركية) ، إلا أننا نجد في القصة كثيراً من الكلمات العربية بنطقها العربي ، فلقصة عنوانها «عاشق غريب» بنفس نطقها العربي ، وكلمة عاشق تعطي في القصة مدلول الحب ، وأيضاً كلمة غريب تعطي معنى الغريب ، فالعاشق الذي يتجول ويغترف البلاد غريباً . ومن الكلمات العربية التي يستخدمها ليرمونتوف في القصة بنطقها كما في العربية كلمة «حطب» ، ففي مدينة حلب السورية يجد العاشق بنين في الزاء ، وهناك يشرب الخمر «المصرية» . وكلمة مصرية مكتوبة أيضاً كما تنطق بالعربية . وكذلك تقابل كلمة سلام عليكم والتكبير : الله أكبر ، وأيضاً كلمة الغزالة ، وكلمة اللؤلؤ ، ويعطي ليرمونتوف في قوسين بعد كلمة اللؤلؤ الترجمة الروسية لها : «لؤلؤ» .

وبالإضافة إلى ما ذكرنا ، فكثير من تفاصيل قصة «العاشق الغريب» مستوحاة من الإسلام وقصص القرآن . ألا تذكرنا قصة أم العاشق - التي قدمت بصورها حزناً على فقدان أبها ، ثم ارتد إليها بصورها حين عثرت على أبها - بقصة سيدنا يوسف عليه السلام حين ارتكبا البصر إلى أبيه بعد أن عرف مكانه بعد فقدانه زمناً طويلاً . وتذكر العاشق الذي الحضر صاحب الحكمة الذي يؤتي بمصبرات - والذي يكتب اسمه في القصة بنطقه العربي - وذلك حين تحدث معه معجزتان : للمعجزة الأولى حين ينقله فارس مجهول في يوم واحد إلى وطنه ، ويوفر عليه سفراً قد يطول شهوراً ، والمعجزة الثانية تحدث حين قام بدهان عين أمه بتركيبة مبيدة ، بناء على نصيحة الفارس المجهول ، فترتد في الحال البصر إلى أمه العمياء ، كما يذكر العاشق أيضاً الصلوات الخمس .

ولا يخفى اهتمام ليرمونتوف بالشرق العربي عند حد الاهتمام بروحانياته ، بل يمتد هذا الاهتمام إلى حصارته وواقعه المعاصر للشاعر . وقد عبر ليرمونتوف في قصيدته «ساشكا» (١٨٣٥) - (١٨٦٣) عن ذلك الانجذاب الذي يستشعره تجاه حضارة الشرق حيث يجده يقول :

بني لا أبحث عن عقيدة - فليت نيا
رغم أنني أسمى بروحي إلى الشرق
حيث تفر الخنازير والخمر
وحيث ، كما يكتبون ، كان يعيش أجدادنا (١٦)

ألا نلاحظ هنا توافقاً بين روح ليرمونتوف الساعية إلى الشرق وتحريم الإسلام لأكل لحم الخنزير وشرب الخمر ؟

وفى سعيه تجاه حصاره الشرق لم يكن ليرموتوف بموجه الشعرية المتألفة ، بل اتجه إلى الدراسة العميقة للتأثيرات لثقافة الشرق الحضارى ، فقد كان ليرموتوف الشاعر الأرسطى يرمى إلى قمة عصره حيث تعمق مد صباه - مثل معظم أبناء طبقته - فى دراسة الآداب ، والعلم ، والتاريخ ، والأديان ، واللغات الأجنبية التى كان يجيد كثيراً منها ، وفى دراسته هذه العلوم كان الشرق بالذات محط أنظاره ، فقد كان ليرموتوف يصعب من جيله الذى كان يركض وراء الغرب فى الوقت الذى تعلم فيه الكثير من الشرق . ففى الشرق كما فى اعتقاد ليرموتوف يوجد دكنز للفتوحات النبوية (٢٨) .

ويشير الناقد الروسى جروسمان إلى مصادر عديدة تعرف من خلالها ليرموتوف على الأدب العربى ، فقد استمع فى الجامعة إلى محاضرات للمستشرق بولديريف الذى كان يعطى فى مسجده دسرخا عاما للأدبين العربى والفارسى ، وفى الدراسات العملية كان يقرأ شعراء الشرق القدامى (٢٩) . وبالإضافة إلى ما سلف - فكما يشير جروسمان - كان المستشرق بولديريف يعرف ببناء القصيدة فى الأدب العربى ، ويعطى نماذج من الأدب العربى فى كتابه المقرر الذى ألفه ، والذى كان يتضمن شعراً لأمير القيس وبعض القصص العربية وقصصاً من كتيبة ودمنة . وهناك مصادر أخرى عديدة تفسر الأدب العربى والحصارة العربية أطلع عليها ليرموتوف فى دراسته الجامعية (٣٠) .

وفى الجامعة استمع ليرموتوف أيضاً إلى محاضرات «مادجين» فى الفنون الجميلة وفى آثار الشرق ، فقد كان مادجين «يتخصص فى التاريخ العام لحصر اليونان وروما ، وكان يتحدث عن آثار الفن المعماري والرسم والنحت ، كما تطرق أيضاً لتاريخ الفلسفة واللاهوت فى فترة الدراسة فى المعهد العسكرية درس ليرموتوف ضمن المنهج الدراسى تاريخ وجغرافية الشرق عامة ، فقد كانت هذه العلوم من المواد الأساسية فى المنهج العسكرية بالإضافة إلى تعرف تاريخ الحملات العسكرية التى كانت فى ذلك الوقت تحظى بأهمية خاصة مع ازدياد تطورات الغرب إلى الشرق .

انتمكت معارف ليرموتوف الواسعة والمتنوعة عن الشرق العربى فى بعض أثاره ، فى قصيدة «حصن فلسطين» (١٨٣٧) تبرز صورة راحية براقة لفلسطين ، تتنق مع وصف صناديق الجفرايين ومواردها الطبيعية وسكانها المميزة ، فبعض أجزاء فلسطين تمتد بها السهول والوديان الخصبة ، وتردعها الآثار ، أما الجزء الآخر فيتميز بنباتات المناخ المعتدل ، يضاف إلى ذلك أن فلسطين تبرز فى القصيدة كموطن للديانات وأرض للثقافات :

«حصن فلسطين» (٣١)

قل لى ، يا حصن فلسطين :

لبنى نخوت وأبن لزهوت ؟

ولأى ربوة ، ولأى واد

كنت الزينة لهم ؟

أليس عند مياه الأردن النقية

كان يداعبك شعاع الشرق ؟

ألم يؤرجحك فى غضب

ريح المساء فى جبال لبنان ؟

هل كنت تقرأ صلاة صامتة

لم كنت على الأغنيات القديمة

حين كانت عطلل أوردالك

أنباء سليمان البزماء ؟

فما زالت النحلة ذاتها حبة حتى وقتنا ؟

أما زالت عبرى من بعد فى قبض الصيف

عبر سيل فى الصحراء

برأسها ذات الأوراق الواسعة

لم أنها ذهبت مثلك أيضاً

فى الفراق الحزين

وجبل الوادى يوقد فى نهم

على الأوراق الشاحبة ؟

احك : يد من التوبة

التي حملت بك إلى تلك الناحية

وكانت تحزن عليك عادة ؟

فما زالت تحفظ آثار النجوم الحارة

لم أن أفضل محارب فى المعركة الإلهية

كان يهيمه الصالحة

جلبوا فالحا مثلك بالسما

أمام الناس والله ؟

محافظ على الشاغل الحلى

أمام الأيقونة الذهبية

لف أنت يا حصن القدس

حارباً رباً للمقدسات

السنى الصاقي ، هوو القديس

حافظ الأيقونة والصليب رمز القدس

كل شيء يجلىء بالسلام والسلوى

من حوكت ومن حوكت

وتظهر مرة ليرموتوف بالخصائص الطبيعية لمصر فى قصيدته «الركب الحوائى» (١٨٤٠) حيث قابل الوصف :

أسفل الرمال القاطعة للأهرامات (٣٢)

وقد كتبت هذه القصيدة من وحي الأقوال التى ترددت فى تلك الفترة من نقل رفات نابليون من جزيرة سانت هيلنا إلى باريس .

وتعد قصيدة «الجدل» (١٨٤١) من أبرز قصائد ليرموتوف التى تكشف عن معرفة الشاعر بحضارة الشرق وجغرافيته ، كما تعكس

لقد يقول فيها

جنس الناس بنام هناك عبثا
للقرون التاسع
انظر إلى ظلال شجرة النوب
يسكب الجورجي الناس
وهو الخمر الخمر
على السروال المزكش
ونحنى على صان نرجله
على الأريكة المظونة
عند الفخورة المظونة
يظهر الطهرال
هناك عند أقدام القلمى
زبح الله
الملك ليه
بلا فعل ، بلا حركة
وبعد ذلك يسل النبل الأصفر
الغريب عن الظل أبدا
المرجات للوجهة
للمقابر الجليدة
ونسى الهدوى الفارات
من أجل الخيام المظونة
ونحنى وهو يمشى النجوم
من مقر أجداده
إن كل شيء هنا في تناول اليد
بنام هاتنا بالسكون^(٥٥)

ولا يتوقف ليرموتوف عند مجرد الحداد حول مصر الشرق ، بل يحاول أن يتنبأ بمستقبل الأحداث الدامية في الشرق . إن جنل ليرموتوف يحسم لصالح الغرب ، فالشرق يبدو بلا حول ولا قوة ، ولذلك عليه أن يتقبل مصيره المحتوم ، فالغرب الشيط الزاحف لا وى قادم إلى الشرق ، ويحظى ليرموتوف صورة لأوروبا الراحلة إلى الشرق في شكل «مارش» أو مسيرة عسكرية يسمع إيقاعها ويشرح لى القصيدة :

«الكتاب العسكرية»

نسير في الصف مناصرة
وفي الأمام يحملون الرابات
ويطون الطول
والخطرات يصفها النحاس

الاهتمام الشديد والمتابعة من جانب ليرموتوف للأحداث المعاصرة والصراع الدائر في زمنه حول الشرق . وعكس الرجل العسكري ، الذى شارك بنفسه في بعض الحروب الروسية في القوقاز ، كان ليرموتوف يهتم ويدرك جيدا أبعاد السياسة الاستعمارية في الشرق في تلك الفترة ، كما كان على علم أيضا بأبعاد الجدل بين الدوائر السياسية والثقافية حول مصر الشرق في ضوء الحملات العسكرية في مطلع القرن الماضي . وتأتى قصيدة الجنل كرد فعل من جانب ليرموتوف على أحداث ١٨٣٩ - ١٨٤١ حين برزت المشكلة الشرقية لتهدد بشوب حرب بين القوى العظمى ، ولهذا فإن موضوع مصر الشرق عامة والعرفى خاصة يبرز كموضوع رئيسي تطرحه قصيدة «الجنل» . وليرموتوف يندى قلقه على مصر الشرق ، ولهذا فهو يبدأ قصيدته بتعليق رجل الشرق : «حذاره ومرة أخرى يكرر التحذير

احذر يا كبير الناس
أيا الشرق الخبار

إن المستعمر يزحف إلى الشرق وسيطبق بلا رحمة على بلاد السمر والحصارة ، وينقض عليها بعدده وآلاته الحديدية ~~التي~~ يهاجم طبيعتها، ويستغل خيراتها :

لقد أنصحت للإنسان
ليس بدون سبب ، يا أخ
وسليم الأسطح المدعنة
في نوءات الجبال
وفي أحياء القرى
سبحح الناس
والجاروف الحديدى
يبنى طريقا عربيا
في الحصن الخجوى
عربا الصل والذهب^(٥٦)

وفي جده حول مصر الشرق يقارن ليرموتوف ويقابل بين صورتين متناقضتين للشرق ، الشرق القديم الذى أعطى العلم حضارة رفيعة خالدة ، والشرق الحاضر الذى أصابه التآخر والطمس وجلب إليه أطاع المستعمر . وفي هذه المقابلة يستند ليرموتوف إلى معلوماته التاريخية ومعرفة بالأوضاع العسكرية والسياسية للشرق ، فيسقط أمام القارئ صورة لدول الشرق المتناحضة للحكم العثماني والدول التي تعرضت لهجمات الغرب ، كما يرسم صورة للمركز القديم الحصارى في الشرق : مصر ، شبه الجزيرة العربية ، إيران القوقاز ، ثم يبرز حالة القدس والتأخر التي أصابت هذه الحصارات ومهدت لسقوطها في قبضة المستعمر . فقرأ معي أبيات ليرموتوف

فما هي أبلت قصيدته تنطق :

في ذلك الوقت كما نهم وتنشغل
بصالح الدول القوية دون اعتدال
هل تلتقي السلطان الجديد مع مصر؟
ماذا قال لير ، وماذا قالوا لير؟^(٥٨)

والخلاصة أن مجددا ليرمونتوف تجاه الشرق العربى الإسلامى لم يكن مظهرا من مظاهر الانبهار بالقدم ، بل كان وراء ذلك أسباب موضوعية عديدة ، فمن جهة استشر ليرمونتوف في القيم الدينية للشرق العربى الإسلامى مينا روحيا وملاذا لنفسه التى كانت تعيش تناصبا بينها وبين الواقع ، ومن هنا كانت أبياته :

إني لا أنعت عن عظمة
ورغم أن روى نسي إلى الشرق^(٥٩)

يبد أن ليرمونتوف انجذب بعقله وبصيرته ، وبروح الفنان للمعشش للحرية والحلم ، وللهم بالحلب العميق للإنسان ، إلى القرآن الكريم - حيث وتكن الكثير من الحقائق الأخلاقية ، كما أشار ليرمونتوف بوشكين - (٦٠) فاستلهم ليرمونتوف من القرآن صورا وموضوعات لإنتاجه تلتق بمعطيات واقعه خلال غيوط خفية ، فخرجت بذلك تحمل في طياتها مغايز وطبية وأخلاقية ، لها ارتباط وثيق بمشاكل ذلك الواقع . ونمضض انجذاب ليرمونتوف إلى الإسلام من محاولة واحدة من جابه للإثراء الفنى بالموتيفات الإنسانية والأنماط والأفكار الحديثة .

ومن جهة أخرى ورغم انبهار ليرمونتوف بالملاحم العربية للحيرة فقد تبلور اهتمامه بمحصارة الشرق العربى في نظرة موضوعية لمشاكله المعاصرة ، فأعطى في إنتاجه صورتين متقاطعتين للشرق العربى : الشرق العربى كمركز للإشعاع الحضارى ، والشرق العربى الحديث الذى أصابه التأخر ويات مطمعا للمستعمرين . وانعكس من خلال ذلك قلق الشاعر على مصير الشرق .

وقد مكنت الصورة التى رسمها ليرمونتوف لمحصارة الشرق العربى من توسيع حدود الواقع الذى يصوره ، وساعدته على أن يتطرق لى إنتاجه إلى موضوعات حيوية عالمية ، ولذا مزج إنتاجه بين السمة القومية الأصلية والعالية

فما هو

وعد من كما هي قبل للمركة

وتعرق الليل

وتستمر المشقات

للعاصفة العاصفة

ياودهم وهو يعصف بأعنه

الجبال الأشيب

نسر الأفراح الجبارة

صاعدة كالخيار

في بطن ليل ، كالسحب

مباشرة إلى الشرق

يرسم ليرمونتوف ، في المقابل ، صورة لرجل الشرق الذى يقف بلا حراك يستقبل في سكون وصمت مصره المشرق .

وطرح نظرة حزينة

إلى عذبة جهالة

وسحب غطاء رأسه إلى حاجبه

وسكن إلى الأبد^(٦١)

ونلاحظ هنا وجود صفة التذكير على الفروق الحضارية بين الشرق والغرب ، والمقارنة هنا في مصالح الغرب . إن نتيجة الحدل حول مصير الشرق تعكس رأى ليرمونتوف في مستقبل الشرق ، في ضوء ظروفه المعاصرة للشاعر ، فمن رد على سؤال خاص بإمكانية عودة الشرق العربى إلى مجده العريق ، يجيب ليرمونتوف بالنى : « لقد سكن مجد الحضارة ، ونسيت قوة العرب »^(٦٢)

ويبدو أن ليرمونتوف كان يهتم اهتماما خاصا بالأحداث السياسية في مصر والشرق العربى التى يتابعها من كتب ، فقد أشار إلى أحداث الصراع بين محمد على والإمبراطورية العثمانية (١٨٣٩ - ١٨٤٠) في قصته الشعرية «أسطورة الأبطال» (١٨٤٠) . ويبدو أن هذه الأحداث كثيرة في مصر والشرق العربى قدت أنظار المثقفين في أوروبا ، وتوارثت خلفها صورة مصر الأهرامات وبرزت مصر كمحور يترك الأحداث العالمية .

هوامش

- (٥) كرتشكوفسكى ، «علاقات الأدبية الروسية الغربية» : «جوركى في الأدب العربى» (١٩٤٠) ، «كرتشكوف في الأدب العربى» (١٩٤٤) «أساطير كرتشكوف في روجيات عربية» (١٩٤١) ، «المؤلفات المختارة» : الجزء الثالث ، ص ٢٦٧ - ٣٦٥
- (٦) كرتشكوفسكى ، «دراسات في تاريخ الاشتراكية» ، «المؤلفات المختارة» : الجزء الخامس

- (١) د كورتاد «الشرق والغرب» ، طبعة الثانية ، موسكو ، ١٩٧٢
- (٢) ف جيهومسكى ، «الأدب المقارن» (الشرق والغرب) : ليجراد ، ١٩٧٩
- (٣) المصدر السابق ص ٣٤٠
- (٤) كرتشكوفسكى ، «الترجمة الروسية للقرآن في مخطوطة هرون الثامن عشر» (١٩٣٤) «المؤلفات المختارة» : موسكو - ليجراد ، ١٩٥٥ ، الجزء الأول ص ١٧٥ - ١٨٢

(٣٢) يشير كراتشكوفسكى إلى أنه قد بدأ تلحق شعبية لغة طبرية إلى اللغة الروسية منذ نهاية القرن الثامن عشر وذلك عبر أوروبا ، كما حدث مع اللغات الأوروبية الأخرى وبالطبع ، فكم هذه اللغات مختلفة لم يكن يفسر الصحاح التي كانت في الجنوب أى في إسبانيا أو البرتغال ، ولكن مع ذلك فقد استحوذ على مختلف المحاولات بواسطة هذا الطريق فن أياكم كبير من المصطلحات الصعبة ، كما كانت تنفذ اللغات المرتبطة بالتاريخ والحياة مع مايتسبا من مؤلفات ، المؤلفات اختارة الجزء الخامس ، ص ١٤ .

(٣٣) يونسكى المؤلفات الكاملة في ثلاثة أجزاء ، موسكو ١٩٤٨ ، الجزء الأول ، ص ٦٨٤ .

(٣٤) لويكوف ، يوشكين والشرق ، ، موسكو ، ١٩٧٤ ، ص ١٠ .

(٣٥) ليونوف ، المؤلفات الكاملة ، الجزء الأول ، ص ١٢٩ .

(٣٦) سورة الرحمن الآيات (٤٥ - ٥٨) .

(٣٧) ليونوف ، المؤلفات الكاملة ، الجزء الثاني ، ص ٦٩ .

(٣٨) مانويلوف ، «ليونوف» تاريخ الأدب الروسى ، ٩ موسكو لستبراد ، ١٩٥٥ ، ص ٣٢٩ .

(٣٩) ليونوف ، المؤلفات الكاملة ، الجزء الثاني ، ص ٤٩ .

(٤٠) سورة الرحمن الآيات (٤٥ - ٥٨) .

(٤١) ليونوف ، المؤلفات الكاملة ، الجزء الثاني ، ص ٥٠ ، ص ٦٩ .

(٤٢) سورة الشمس ، الآيات (١ - ٥) .

(٤٣) ليونوف ، المؤلفات الكاملة ، الجزء الثالث ، ص ١٣٣ .

(٤٤) ذات المرجع ص ١٣٧ .

(٤٥) ذات المرجع ، نفس الصفحة .

(٤٦) ذات المرجع ، الجزء الرابع ، ص ٣٢٤ .

(٤٧) ذات المرجع ، الجزء الثاني ، ص ٤١٠ .

(٤٨) المؤلفات الكاملة ، الجزء الأول ، ص ٥٥٠ .

(٤٩) جروسمان «ليونوف وثقافة الشرق» التراث الأدبى ، الجزء ٤٣ - ٤٤ ، موسكو ١٩٤١ ، ص ٦٨٢ .

(٥٠) يلمر جروسمان في المصدر السابق إلى مصادر عدة يعرف ليونوف من خلالها عن حضارة وثقافة الشرق منها : آيات مبلوت «التاريخ العام القديم والحديث» ١٨١٥ ، ملحق بالكتاب أنطس الجبراليا القديمة والحديثة في ست أجزاء ، وأيضاً كتابي تونسييف «الجبراليا العامة المعاصرة» ، موسكو ، ١٨٣٥ ، دراسات للنشر شرق موسكو «شعر المعاصرة» ، الشعر العربى قبل عهد الفى نشرت عام ١٨٣٨ في مجلة مكتبة للقراءة ، ترجمة كراتشكوفسكى - وقد كان صليبيك ليونوف - الكتاب كلوت بك «مصر في وضعها القديم والحالى» ١٨٤١ ، كتب لرحلة الأندلس ، طولى «رحلة إلى مصر وسوريا» ، باريس ، ١٧٩٧ ، وأيضاً كتاب «أندلسا زهره وحالات» ، استرلدام ، ١٧٩١ .

(٥١) المرجع ذاته ، ص ٦٨١ .

(٥٢) ليونوف ، المؤلفات الكاملة ، الجزء الأول ، ص ٢٩ .

(٥٣) ذات المرجع ، ص ٧١ .

(٥٤) ذات المرجع ، ص ١١٠ .

(٥٥) ذات المرجع ، ص ١١٠ - ١١١ .

(٥٦) ذات المرجع ، ص ١١٣ .

(٥٧) جروسمان «ليونوف وثقافة الشرق» التراث الأدبى ، الجزء ٤٣ - ٤٤ ، ص ٧٠٣ .

(٥٨) ليونوف ، المؤلفات الكاملة ، الجزء الثاني ، ص ٥٤٩ .

(٥٩) ذات المرجع ص ٤١٠ .

(٦٠) يوشكين ، المؤلفات الكاملة ، لستبراد ، ١٩٧٧ ، الجزء الثاني ، ص ١٩٢ .

(٦١) كتاب «الأدب الروسى الكلاسيكى في بلدان الشرق» ، موسكو ١٩٨٢ .

(٨) يحظى نظرية الأدب القدارون بشكل عام باهتمام النقد السوفى المعاصر وهناك العديد من الكتب التى جمع بين أبحاث أكثر من مؤلف من ذلك «الملاحة للتبادلة والتأثير المتبادل بين الآداب القومية» ، موسكو ١٩٦٢ ، «والنصيف والملاحة للقيادة لآداب العالم القديم» ، موسكو ، ١٩٧١ ، «والنصيف والملاحة للتبادلة بين آداب القرون الوسطى في الشرق والغرب» ، موسكو ، ١٩٧٤ .

(٩) أ. شيبانوف ، «قولهوى والشرق» ، الطبعة الثانية ، موسكو ١٩٧٢ .

(١٠) لويكوف ، يوشكين والشرق ، ، موسكو ١٩٧٤ .

(١١) من أدب نادية حوسث (سوريا) وتشيكوف في الأدب العربى ، موسكو ، ١٩٧٠ ، محمد يونس (العراق) «الروايات في الأدب العربى» ، موسكو ، ١٩٧٦ ، مكارم طعمرى (مصر) «جورجى والأدب العربى» ، موسكو ، ١٩٧٢ .

(١٢) لم يطور الباحثون إلى التأثير العربى الإسلامى في إنتاج ليونوف ولكن هناك بحث تناول كراداب ليونوف عن الشرق عامة وأيضاً قصيدته «الجدل» ، وقد كتب هذا البحث المؤلف جروسمان بعنوان «ليونوف وثقافة الشرق» التراث الأدبى ، جزء ٤٣ - ٤٤ ، موسكو ، ١٩٤١ .

(١٣) راجع الفصل الخامس لإنتاج ليونوف في كتابي : مكارم طعمرى «الرواية الروسية في القرن التاسع عشر» ، سلسلة عالم المعرفة ، الكويت ، ١٩٨١ ، ص ٦٩ .

(١٤) كراتشكوفسكى ، الجزء الخامس ، ص ٥٣ .

(١٥) المرجع السابق ص ٥٩ .

(١٦) أهم ليونوف بالشرق عامة وهناك قصائد من إيران وتركيا ، ولكن اهتمامه الخاص بالثقافة كان واضحاً وهناك العديد من أماله المستوحاة من الفولكلور . وسجل المؤلفات : «كالا» ، «أول جوستاندنى» ، «الشركسية» ، «أصبة جورجى» ، «الحاج ابريك» وغيرها .

(١٧) مانويلوف «ليونوف» في كتاب «تاريخ الأدب الروسى» ، موسكو - لستبراد ، ١٩٥٥ ، ص ٢٩٥ .

(١٨) كراتشكوفسكى ، المؤلفات المختارة ، الجزء الأول ، ص ١٨٠ .

(١٩) من مجلة «آسيا وأفريقيا» ، ١٩٦٥ ، العدد الرابع ص ٢٦٥ .

(٢٠) جوكوفسكى «يوشكين والرومانسيون الروس» ، موسكو ، ١٩٦٥ ، ص ٢٥٨ .

(٢١) ليونوف ، المؤلفات الكاملة ، موسكو ، ١٩٧٥ ، الجزء الأول ، ص ١٩٠ .

(٢٢) خطاب ليونوف إلى كراتشكوفسكى بتاريخ ١٥ أكتوبر ١٨٣٧ ، المؤلفات الكاملة ، الجزء الرابع ، ص ٤٣٩ .

(٢٣) ليونوف ، المؤلفات الكاملة الجزء الثاني ، ص ١١٣ .

(٢٤) المرجع السابق ، الجزء الأول ، ص ٥٨ .

(٢٥) يوشكين ، المؤلفات الكاملة ، لستبراد ، ١٩٧٧ .

(٢٦) نشر الكبريون من الثقافة إلى تأثير معسوم وشكل القصيدة الخامسة من «الحكاية للقرآن» عند يوشكين على قصيدة ليونوف «ثلاث لحظات» ، من جزالة الثقافة ب. سوتشوف «يوشكين» - أبحاث «مباركوف» ، ١٩٠٠ ، ص ٣٢٢ ، بلاجوى «ليونوف ويوشكين» في كتاب «حياة وإنتاج ليونوف» ، موسكو ، ١٩٤١ ، ص ٤١٣ .

أصدر البعض الآخر قصيدة «ثلاث لحظات» بكتابة جدل مع القصيدة الخامسة من «الحكاية للقرآن» ، من جزالة الثقافة ب. إيجينايوم «مفاتيح عن ليونوف» ، موسكو - لستبراد ، ١٩٦١ ، ص ١١٢ ، توماشيفسكى «يوشكين» ، الكتاب الثاني ، موسكو - لستبراد ، ١٩٦١ ، ص ٣٨٣ .

(٢٧) المصحف للنسر محمد فريد وجدى ، القاهرة ، ١٩٧٧ ، ص ٣٨٢ .

(٢٨) بلاجوى - «ليونوف ويوشكين» في كتاب «حياة وإنتاج ليونوف» ، موسكو ، ١٩٤١ ، ص ٤١٣ .

(٢٩) ليونوف ، المؤلفات الكاملة ، الجزء الأول ، ص ٥٥ - ٥٧ .

(٣٠) سورة الكهف الآيات (٤٤ - ٤٦) .

(٣١) ربيع طامش ولم (٢٦) .

التشرق والغرب

بين الواقع والأيدولوجيا

محمد علي الكردي

إننا نريد - بصدده هذا الموضوع - تقديم بعض الأفكار الأولية التي قد تساعدنا - فيما بعد - في إعداد بحث طويل المدى - مما يمكن الأمر - إن فكرة هذا البحث قد راودتنا بعد قراءة مجموعة من الدراسات - سواء أكانت غربية أم شرقية - تقوم على تشويه رؤية الغير أو تخمينه بطريقة ذاتية

إننا نود الحديث - إن صح هذا القول - انطلاقاً من موقف «التأرجح» - كما نريد تعميق أوعية هذا التأرجح حتى يمكن إبراز الشقة القائمة بين الواقع والأيدولوجيا - ونحن إذ نتحدث عن التأرجح - فإننا نفعل ذلك بالقدر الذي لا يمتثل فيه هذا الموقف إحدى المسلمات المفروضة - وإنما بالقدر الذي يشكل فيه بعداً علياً - بشده لينة - في ضوء إسهامات المناهج السبوية والنفسية والظاهرية - نحن لا نسمي في الواقع إلى إدراك ذاتنا أو هويتنا داخل إطار سبق مطلق ومسبق نخلط فيه الرغبة بالواقع - كما أننا لا نريد أن نفهم ذاتنا - كما يفعل بعض الكتاب المشرقين^(١) - انطلاقاً من مفاهيم شكلت اختلفة التاريخية لتطور المجتمع الغربي خلال القرن التاسع عشر - هل هذا معناه أننا أجبر من غيرنا مسبقاً كل أثر للأيدولوجيا واكتشاف الواقع على حقيقته وبطريقة موضوعية كاملة - لاشك أن ذلك أمر بالغ فيه - ولكننا نود ولوح طريق نقدي قد يساعد - في المستقبل - على فهم أفضل لذاتنا ولذات الآخرين

جد حطيرة - لأنها ملازمة لعملية المعرفة - حيث تحدد الذات المعرفة الآخر وتشكله في صورة موضوع - وليس أمامنا لتحطيم هذه الصورة إلا احتفال واحد - هو الوفاء في مكان مركزي - حيث تتحدد صورة الذات كعلاقة عرقية مع الآخر

هناك عدة ملاحظات تفرض نفسها بالنسبة لدراسة «جروبوم» عن «الهوية الثقافية للإسلام» - أولاًنا تتصل بتعريفه الثقافة على أنها «سبب معلق» - وهو الأمر الذي نعرض له الكاتب المغربي عبد الله

في البداية - سوف يستوقفنا بعض الوقت كتابان بالغة الخطورة ولأهمية نقدية بالنسبة لثقافتنا - إلا أن هذه الأهمية لا ترجع إلى كونها من يدب في تاريخ الاستشراق النقدي^(٢) - وإنما إلى خطورة المنهج العلمي الذي يستندان إليه - هذان الكتابان قادران - كما يسميان به من موضوعية علمية ظاهرية - ومن معنومات وتحليلات دقيقة - على كسب قناعة القاعدة العريضة من القراء الغربيين - ولا شك أن هذه القناعة مؤكدة - نظراً لحدايقها لحقيقته «متوقفة» وقائمة من قبل - لأنها في نهاية المطاف مرد إلى المجتمع الغربي صورته مدعومة بتحقيق «الآخر» - وليس من شئ في أن عملية «المראה» هذه عملية

السلوك المضاد في الداخل ، إرضاء للعناصر المانعة في الرجعية والتقليد ،^(٩)

كحقيقة تشكل عبر التاريخ من غير خاتمة ولا حتمية مسببة من أي نوع

إن «جرونيانوم» يحاول ، في إثر مؤسس الظاهراتية، الذي يضع الشعور في مكانة مركزية بالنسبة للوجود ، إقامة تعارض جلي بين الحضارة الغربية القائمة على ضرب من المركزية الإنسانية (anthropocentrisme) وبين الحضارة الإسلامية القائمة على مركزية الوجود الرباني (théocentrisme) الأمر الذي يسمح له بالإدعاء بأن الحضارة الغربية ذات بنية معنوية تتسع لإمكانيات ثقافية متعددة ، بينما يرد كل تنوع في حضارة تقوم على الدين إلى مبدأ واحدة ، كأن هذه لا تقبل عناصر الإمكان والمخاطرة والصدفة . وإنه لمن الواضح حاليا أن النهج الظاهراتي الذي يضع الدات في قلب عملية المعرفة قد تجاوزته المناهج السيوية التي يقصى فيها البق على كل مفهوم للشعور أو الدات ، وأن الحضارة الإسلامية لا تقوم فقط على القطاع الديني إذا نظرنا إليها نظرة كلية . وليس من شك في أن القطاع الديني يمثل المركز الذي تقوم عليه ، ولكنه يلعب دورا للوجه أكثر فأكثر نظرا لتعدد جوانب الثقافة ومطبة طابع التخصص على مستوياتها المختلفة

ويبدو لنا أنه لكي نحسن فهم وضع ثقافتنا بالنسبة لثقافة الغرب ، علينا أن نميز بين مستوياتها المختلفة ، وأن نبرز الفوارق التاريخية التي تحكم عملية تصنيفها . «جرونيانوم» ينطلق ، في الواقع ، من المبدأ اللاديني للثقافة الغربية . وهذه وجهة نظر لا يشترك فيها كل مفكر في الغرب . لكي يقع نموذج المقترح المقبول للآثار المترتبة لعملية معرفية متجددة أبدا ، بينما ليس هذا المبدأ ، في الواقع ، ملازما بالضرورة للحضارة الغربية . هوذا الحقيقة ، نتاج لفترة محددة من تاريخ هذه الحضارة ، إذ إنه مرتبط بالعقبة العلمية التي واكبت ظهور المجتمع الصناعي الغربي الحديث . في هذه الحال ، يصبح من الأفضل مقارنة الإسلام والمسيحية بالقدر الذي تولد صهبا معطان معطان من الثقافة الإنسانية . ومن جهة أخرى ، علينا أن نعرف بأن مصطلح الثقافة الإسلامية لا يستخدم حاليا إلا في الإشارة إلى قطاع محدد من المعرفة في العالم العربي والإسلامي ، وهو القطاع الذي يخص الجوانب الدينية المختلفة . من ثم نستطيع فصل المخالين للدين قام بدعائها «جرونيانوم» في تعريفه للثقافة ، وهما مجال العقيدة والعبادات ومجال المعرفة العلمية إن صح هذا التعبير إلا أننا لا نريد ، في الوقت نفسه ، تجاهل الهدف الرئيسي من هجوم هذا للشرق، وهو محاولة هدم الروح الإسلامية التي تشكل أفق وقاعدة الثقافة العربية

ونحن ، مع ذلك ، إذا أخذنا الأمور بمقاييس الواقع ، وحدها أن هذه «الروح» ليست لب المشكلة ، إذ إن الفصل بين المستويات الثقافية ، الذي أشرنا إليه ، أصبح حقيقة واقعة . وإذا كان لزاما علينا أن نعيد فهم هذه «الروح» فليبدأ من هذا الفصل الذي نخضع عن تصدع مجتمعا التفتيدي أمام تحقق مقومات الحضارة العربية إلا أنه ، لكي نعيد النظر في هذه «الروح» ، ليس من المهم علينا أن

إلا أن عملية التفريب ، على الرغم من هذه الأزدواجية وكثرة تعقبات التفسيرية والثقافية ، تبرز في نظر «جرونيانوم» ، تقدما ، ويجدر بها أن تعمل ذلك وهو يعتقد بأن التفريب يعد الطريق الوحيد إلى عملية التطوير الشاملة ، إذ إن أية محاولة لتطوير الدات تنعكس - وهذا محال في نظره - دلول الحضارة الغربية . ونحن نرى أن الكاتب ، بطرحه قصصية تحول المجتمع العربي على هذا النحو ، يحبط بين مستويين جد معتمدين ، ألا وهما المستوى الفكري والمستوى الكلي . كما أننا نكاد نعتقد بأن الكاتب حينما يطرح القصصية على مستوى الثقافة إنما يقصد إلى المستوى الكلي بالدات ، أي المستوى الداتي المحض ، وهو المستوى الذي يصعب تقليده أو نقله من ثم ، ليس من باب الصدفة أن نرى كل البلاد النامية ، وليس فقط البلاد العربية ، قد اتخذت لها وسائل تنمية عربية المصدر، إذا رجعنا إلى الأصول التاريخية، سواء أكانت ليبرالية أم اشتراكية ، وذلك من غير أن نقبل - بالضرورة - المسلمات الأيديولوجية التي تشكل خلفية هذه الوسائل التنموية . إن هذه الظاهرة يمكن ردها ببساطة إلى اختلاف الظروف الخاصة بكل قطر ، وعلى وجه الخصوص ، إلى صمية كاملة من الفايء والشخصانية التي تمثلت كما يرى محمد عزيز الإحبابي^(١٠) ، السمة المهيمنة لكل ثقافة . ونحن لا نقصد بهذا الكلام إرضاء غرورنا القومي، إذ إن عملية التغيير هذه ضرورة داخلية أكثر منها رغبة في الملاحظة على روح من الأصول المصطنعة ومقولة عن الماضي . إلا أن هذا ليس معناه ، في الوقت نفسه ، أن كل بحث عن الأصالة مرفوض بالضرورة ، بل يجدر بنا أن نعي بها حتى نحسن فهم الإشكالية التي تولدها ، كما أنه يجدر بنا كذلك أن نعي بها لا كمفهوم مجرد ، وإنما كحقيقة مرتبطة بالواقع الاجتماعي - التاريخي . وسوف تشكل هذه القضية ، بعد قضية الزمن ، المشكلة الثابتة التي ستحتل مكانتها بعض الوقت

إن هاتين الإشكالتين لا يمكن فصلهما عن قضية ثالثة عالجها «جرونيانوم» بمهارة وحذق ، وهي قضية النموذج المعياري الذي يسود ثقافتنا في فترات الانحطاط . ويظهر هذا النموذج فيما يسميه الكاتب الصورة الداتية للمجتمع في ثقافته ، التي تتجارب لدينا مع رغبة ملحة في تحرير الحاضر وحتى المستقبل بملامح . على هذا النحو نشجع هذه الصورة الخيالية حاجة مجتمع إلى رأب الصدع ، أو سد الفجوة الحضارية التي شأت بين فضاء الحاضر وخصوبة الماضي التي يفتق عليها لبعده لزمي طالع المثالية والتأخرة . وهنا أيضا يتجاوز الكاتب الطابع الديني الذي يشكل العنصر الغالب في الثقافة الإسلامية ليستبدل منها ما القيم ينتهي في كل عملية مقارنة بين الشرق والغرب بإدانة الأول ، لأنه إذا كانت الصورة الداتية للشرق هي ، وهذا لغرونيانوم ، صورة معيارية ، عاطفية وأولية ، فإن صورة الغرب ، التي يستعيرها الكاتب من «موسرل» ، تفتقر تصور الوجود الإنساني

ذلك التي كانت فيها المقاومة على أشدها ، كالفقه والتشريع وعلوم الدين . إن للعجزة اليونانية كانت محل اعتراف الجميع^(١٠).

من جهة أخرى ، يعتقد «جرونيوم» بأن تأثير الفكر اليوناني على الثقافة الإسلامية لم يثر أية مشكلة ، لأن الأمر يتعلق ، كما يرى بحق ، بعلاقات القوى السائدة بين المجتمع «المستقبل» والمجتمع «الواهب»^(١١) ، ولما كان المجتمع الإسلامي في موقف الأخرى ، فإنه لم يخش استيعاب بعض المؤثرات والعناصر الثقافية الأجنبية ، سواء أكانت يونانية أم فارسية أم هندية ، علاقة القوى ، التي تلعب هنا في صالح المجتمع المستقبل ، تشجع - كما يرى «ماتان واشقل» -^(١٢) مبدأ «المزج» الذي يسمح باستيعاب عناصر ثقافة أجنبية ، وإنضاجها لمعايير ومقولات الفكر الأصل . أصعب إلى ذلك أن هذا الانفتاح الثقافي لا يتطابق مع نظرية الكاتب عن انغلاق البنية الأساسية للثقافة الإسلامية ، كما أنه يشكل ، في الواقع ، المحور الدينامي الذي يسمح للفكر الإسلامي بالتطور والتجديد ، وكل توقف لحركته معناه الجمود والركود ، وهذا ما يحدث عادة في فترات التدهور والانكماش الحضاري . إلا أنه يبدو لنا أن «جرونيوم» يقيم الخط الفاصل بين الانغلاق والانفتاح على مستوى أصق : مستوى الأصالة أو خصوصية الهوية . ومن ثم يصير مستقبل أية ثقافة في خطر ، لأن التطور يمس ، بهذه الطريقة ، جذورها وأسسها وليس مقامها العامة أو إمكاناتها في التشكل والتأقلم . وليس من شك في أن كل ثقافة ، سواء أكانت شرقية أم غربية ، معرض ، في الواقع ، حتماً لأذى من الانغلاق أو الناعة التي لا يمكن تجاوزها ، وإلا وقعت نفسها موضع التساؤل

ربما يبدو هذا الموقف أكثر وضوحاً في الحكم الذي يصدره الكاتب على قضية تعريب ثقافتنا المعاصرة : هل هذا التعريب يصح أصالة تراثنا الثقافي موضع التساؤل ؟ وهل هو ممكن مع بقاء هذا التراث ، أو هو معرض ، ببساطة ، التحلل عنه أو طرحه جانباً ؟ إن إجابة «جرونيوم» في هذا الصدد صريحة . «إن التحول ، لكي يكون فعالاً ، لابد أن يكون شاملاً أو شبه شامل»^(١٣) . ومع ذلك فرغبة «جرونيوم» لم تتحقق ، إذ إن الواقع العربي يمثل صراعاً من الازدواجية العربية . ومن للزسف حقاً - على الرغم من دقة ملاحظات الكاتب في هذا المجال - أن يحكم على موقف مجتمعنا العربي للمرق بأنه واضح لإرادي مقصود . فهو يقول بصدد العام العربي : «كل شخص [به] وجد نفسه مضطراً لتجسيد شخصيتين . والعالم التقليدي كان أكثر واقعية من ذي قبل . على الرغم من انتشاره ورواج وقته ، كما أن تأثيره العاطفي لم يمحط إلا في حالات نادرة سيا . في الوقت نفسه ، تمثل الواسعة الغربية مقدمه المشهد ، كما يعتمد مستقبل الأمة على عملية الاستيعاب الحضارية . بل . وفي كثير من القلوب ، الإحساس بتغير المذات غير أن المجتمع كان عليه أن يقدم أيضاً وجهين (كما أنه ما يزال يقدمها حالياً) ، فهو يسعى إلى إظهار مدى التعريب الذي وصل إليه على الساحة الدولية مع كثير من التجاوز . كما يسعى . ليستمد منه قوة أكبر . إلى التحال

العروي بالنقد السهوب . إلا أن العروي ، مع رفضه لمزج «جرونيوم» ، لا يكر غيب البعد التاريخي في الرؤية الإسلامية للوجود ، وهو البعد الذي يراه ضرورياً لعملية التسمية الاجتماعية والاقتصادية والحضارية للمجتمع العربي . غير أننا سنقبل ، بصفتنا مؤقته ، قضية التاريخ لارتباطها بإشكالية أكبر وأصق وهي «البنية الزمنية» ، التي تمثل مفهوماً متعدد المستويات ، وإن كنا نقصص ربطه ، على الطريقة الظاهرية ، ببعض الواقع للعيش .

ولكني نعود إلى «جرونيوم» ليس من شك في أن كل تصور ديني للوجود يفرض عالياً محدداً من التساؤلات والإجابات للسكنة . ولكن الذي يبدو غريباً ، في حالة هذا المشرق ، هو قيامه بمقارنة بين الثقافة الغربية من وجهة نظر واقعها التاريخي للمستعربين الإسلام ، بعد رده إلى نسق فكري مطلق ومعزول عن الواقع المحي للمجتمع الإسلامي . بصورة أخرى ، إن «جرونيوم» يقارن بين وحدتين جد مختلفتين بين وحدة دينية بما يخص الإسلام ، ووحدة تاريخية فيما يخص العرب . وهذا ما يدفع الكاتب إلى التصميم انطلاقاً من بعض السمات التي لا تنتمي ، بالضرورة ، إلى الإسلام وإنما إلى الأبنية العامة للمعرفة قبل نشأة الفكر التجريبي . من ثم فإن تعريف «جرونيوم» للبنية الأساسية للفكر الإسلامي^(١٤) ، لا يتطابق كثيراً مع بنية الفكر النهضة الأوروبية ، التي حندها «ميجيل بوكو» بأنها «تكميكت تعقيد وتفسير»^(١٥) .

إن هذه البنية لا ينبغي تعميمها ، في نظرنا ، لأنها ليست حقيقة قائمة بذاتها ، أو مبدأ منصوحاً عليه هي ، في الواقع ، اتفاق فسي قام عليه جهود العلماء في الشرح والتفسير . وهو جهود يأخذ مكانه في إطار ما يمكن تسميته بالواقع «التاريخي» للإسلام ، مقارناً بالواقع الديني المتصل بالعقيدة . أما النقطة الثانية المهمة في المقارنة التي يعقدها الكاتب هي التقاء الثقافة الإسلامية مع الفلسفة اليونانية من جهة ، ومع الثقافة العربية المعاصرة من جهة أخرى . ويعتقد «جرونيوم» بأن الفكر الإسلامي لم يأخذ من الفلسفة اليونانية إلا مجموعة من القوالب ، لأن ذلك يتجاوب ، كما يقول ، مع «حاجة وتوقع»^(١٦) من الصحيح أن قبل مع الكاتب القول بأن الفكر اليوناني لم يستلهم من قبل مفكرى الإسلام إلا إطاراً صورياً لتنظيم الخبرة التي اكتسبوها في ظل الإسلام . ويجدر بنا أن نعلم هذا الموقف في إطار مركز السيادة التي اكتسبها الدين الجديد كظاهرة تقدمية متصورة . وحقيقة حضارية مهيمنة . وليس من شك في أن أي اختيار آخر لمس «مضمونه» الرسالة الجديدة كان يمكنه أن يرضى وحده المعينه إلى التعكك والانقراض . ومن ثم كان شيئاً مستحيلاً من الناحية المظنية . إلا أن ذلك لم يمنع ، إذا استثنينا مجال العقيدة وبعض المبادئ الخاصة كالعلم والأدب . من قام الفكر اليوناني بإحداث تأثيرات عميقة وحديثة في مجال العلم والفلسفة العربية والإسلامية . يقول لنا عبد الرحمن بدوي في هذا الصدد : «إن نقل الفكر اليوناني كان شاملاً في جميع مجالات الفكر العربي ، حتى في

النحو ، يحاول الكاتب ، انطلاقاً من هذا التحليل المدعم بأدلة تاريخية ، أن يبرهن على أن وصول المسلمين قد صاحبه أو خطته على طول المدى مظاهر من البداوة والارتداد في الحياة الريفية ، إن «باسول» بجلط ، في البداية ، هي ظاهرة البداوة وهي حركة انتشار الإسلام ، ويحاول على أساس هذا الخطأ إقامة نظرية لا تقوم على معارضة الرسالة الحضرية للإسلام ، التي تنص على المدينة السمي القيم الروحية فحسب ، وإنما تشكل كذلك صرخة من الحمية الحضرية الزائفة .

إننا نلاحظ في بحاجته «باسول» وجود ثلاثة اصطلاحات قابلة للإبدال فيما بينها ، الأمر الذي يسمح له بالانتقال من مستوى إلى الآخر دون تمهيد وبطريقة تكاد تكون حفية . وهذه الاصطلاحات هي : الإسلام ، والمسلم ، والبدوي . وهذا الخطأ المقصود ، فإن نظرية تدهور البيئة الحضرية جعل غزوات البدو ليست جديدة ولقد آثارها مد من بعد المذبحة العروى ابن حدود^(١١٦) من ثم فالكاتب لا يعمل سوى تزيين فكرة لا يراد بها شرح أو تفسير ظاهرة الإسلام . وإنما إحدى عوامل البيئة البشرية التي نشأ وترعرع فيها هذا الدين . ونحن نحبب حفا حياً يرى هذا الكاتب بقرار مرة بأن الإسلام هو «إحدى الأوجع البدوية الحضرية الكبرى»^(١١٧) ، ومرة أخرى بأن «الكل الأعلى للإسلام القلبي الحضري في جوهره»^(١١٨) . وتعتبراً صوف يقول : لقلب هذه المعصية في ظره ، بأن ايلو كانوا ، في فصل الحلالات ، أداة الإسلام الحضري بالقدر الذي يجب في هذا الدين الشامل المطامع للحاضرة لقوميين مختلفين . أهل المدينة وأهل البداوة . ولكن علينا أن نتساءل . مع ذلك ، لماذا تشكل المدينة في الإسلام الدور الرئيسي وليس البداوة ؟ ولا يجوز كتاب «باسول» من ديفود على هذا التساؤل ، فالدين عامل محصر لا يمكن أن يتصرف إلا في المدد ، كما أن هذه كانت تتمتع ، في حالة الإسلام ، بلغة متطورة وثروات هائلة قد تراكمت بفعل التجارة أنصت إلى ذلك أن المجتمع الحضري يمثل مجتمعاً متنافساً على العكس من مجتمع البداوة للفت . العاجر عن الارتقاء إلى تنظيم سياسي حقيق

وعلى الرغم من أهمية ظاهرة المدينة في توفير الإطار الملائم بتصور الحضارة الإسلامية ، فإن الكاتب يحاول تفسير عملية انتشار الإسلام على أنها موجة من موجات العروات البدوية التي تتم ، في ظره ، خلال مرحلتين كبيرتين : المرحلة الأولى بقيادة العرب وبولسطة الثقافة ، والثانية من طريق الفزاة الأثرل بعصل الحمل البحري (دي السمين والذي يرقى للحصاب بسهولة) . من ثم ، يبدو لنا في «باسول» معالجة موضوعاً يتصل أكثر بالظروف الساحية والأثريوجرافية لمجرات الشعوب الرحل في منطقة الشرق الأوسط إبان العصور الوسطى . وليس من شك في أن هذا التصور الزائف يقصد به تفسير حركة الجهاد في الإسلام . وحق إذا فخرنا أن ظهور الإسلام كان محاصراً لحاجة القبائل العربية إلى الانتشار ، وأنه حول طاقتها التوسعية للوجهة إلى المناطق الحضرية الداخلية إلى حركة فتح

تقبل وجهة نظر العرب ، وأن تقطع كل الوشائج مع تراثنا القديم ، فالأمر هنا ، كما أشرنا إلى ذلك من قبل ، يخص شخصيتنا القومية . ونحن الذي يمكن أن نتوصل إليه سوف يشكل خصوصية ثقافتنا الوطنية كتنتاج هيموغة من الاختيارات الحرة الأصيلة . ومع ذلك فهذه الأصالة ليست في مجرد الخس إلى الماضي أو الرعة في المعيشة كالأحداد . إن الأصالة ، في نظرنا ، اختيار متكرر ومتوازن ، ولزماً يكون نموذج سايير^(١١٩) في الثقافة الصادقة أقرب الصور إلى ما نقصد . وعالياً ما يتم هذا الاختيار بين العناصر المادية للتقدم التي نضع لمعيار كمي تفرصه الضرورة - وبين العناصر الروحية الأكثر حيوية من التراث ، والتي تهدف في النهاية ، إلى إحداث التوازن والتسجام بين الأبية التحتية والعرفية للمجتمع العربي

بعبارة أخرى ، علينا أن نفهم بصياغة نظرية في التنمية ، وابتكار ثقافة دينية موجهة إلى المستقبل بالقدر الذي يفتح فيه هذا المستقبل الآفاق . وبصير الإمكانات . وبالفهم الذي يبعد فيه عن صوم الماضي البالية . واعتقد أنه قد تم كثير من الجهود القيمة في هذا النطاق ، ومنها أعمال الكاتب للمعري عبدالله المعري^(١٢٠) . وهي وإن كانت مختصة هي لا تتجاوز مرحلة النقد السلبي ، إذ إن هذا الكاتب تستقصيه فكرة «الرؤية التاريخية» التي لازمت بداية عملية التنمية الاقتصادية وواكبت مرحلة التصنيع في أوروبا الغربية . ويبدو لنا أن هذا الكاتب لا يميز بين فلسفة التاريخ ، قد تخدمت الآراء وبين تقنية التقدم يدمج فيها بالضرورة مفهوم الزمن في أي مشروع لتخطيط . وليس من شك في أن مفهوم التاريخ الذي يمتد به عبد الله المعري قصة ماركسية تفرص السيطرة على الطبيعة . وتوجيه أحداث هذا العالم نحو غاية إنسانية . ومن المعروف أن رؤية الوجود هذه تمتد بعد نتائج المجتمع المصاحفي في القرن التاسع عشر ، بما تجاوزه الاتجاهات اليسوية للماركسية الجديدة . فلقد تضاعفت أحداث «جودلييه» و «أفوسير»^(١٢١) في ضوء قراءة جديدة لمخطوطات ماركس عام ١٨٤٤ ، على إقصاء كل مفهوم للتاريخ بالقدر الذي يتعارض به التاريخ مع النسق . وإن كان لا مناص من الرجوع إلى التاريخ فهو يأخذ في هذه الأحداث صورة مظلم تحول ، يتجاوز مجال الاستمرارية والتطور الخطي إلى مجال الانعصام والاستمرارية ويطرأ لأن كل استمارة للشرق من الفكر العربي تعصلها مع مسألة رسمية ، فإن الرؤية الإنسانية هي التي مارالت سائلة حتى الآن في العالم العربي . إلا أننا يجب أن نستش ، في نهاية هذا العرض ، أعمال نور عبد الملك المعري التي يحاول فيها أن يصوغ بطريقة جادة نظرية للبهمة القومية^(١٢٢)

أما كتاب «باسول» من الأملس الجغرافية لتاريخ الإسلام ، فهو أكثر خطورة ، لأن كتاب «جروباوم» ضرب من التفسير الذي يمكن قبوله أو رفضه ، بينما كتاب «باسول» دراسة جبرية تجمع كل سمات الموضوعية العلمية . يقول لنا الكاتب بطريقه تكاد تلغ حد المراء «لقد حاولنا ، وفقاً لخطة الإقليمية ، تحليل آثار وصول المسلمين ، أكثر من الإسلام . إلى المناطق التي قاموا باحتلالها»^(١٢٣) على هذا

خارجي ، فإن ذلك لا يعنيه إذ إنه حوّل مجموعة من الدفقات المصحية إلى تيار حصارى دافق كان له أكبر الأثر في إقامة دولة من رقى الدول في المصور الوسطى .

كذلك يحاول الكاتب : اعتمادا لهذا المصور ، أن يقلل من أهمية دور المدينة في الحصار الإسلامية ، فيقول إنها : « مجمع غير متجانس من العناصر المتراصة بلا رباط حقيق »^(١٩) ثم تراه يشرح بتقدم وصف مفصل للبيوت المنخفضة والحارات الضيقة للقرية والمعزقات المسدودة ، كما أنه يعيب على المدينة الإسلامية خلوها من أي تنظم بلدى ، وانعدام الروابط للدراسة بينها وبين القرى المحيطة بها . ومع ذلك ، فإذا كان الكاتب لا يبرز إلا سلبيات المدينة الإسلامية ، فهو كما يبدو يسعى أو يتناسى أن وضع المدينة الأوروبية في العصر الوسيط لم يكن أفضل . بل إن للمدينة الأوروبية العربية كانت أهل مكانة من المدينة الإسلامية على مستوى النظافة والصحة العامة، وذلك حتى نهاية القرن الثامن عشر^(٢٠) . إلا أن الكاتب لا يأخذ ذلك كله في الاعتبار ، إذ هو يريد أن يبرهن بأنى نحن على أن للمدينة الإسلامية مشكلة وأنها خالية من كل ابتكار . من ثم يرى « بانول » أن السوق والحلم والجزر ليست إلا صفا مطوية لأشكال قديمة في الشرق الأوسط . وإذا أضفنا إلى ذلك نظام الري الطارى الذى كان يحكم العلاقة بين المدينة والقرية في الشرق كله ، ينسب الكاتب إلى شائمة مفضحة ، ألا وهي أن الحصار الإسلامية قديمة ، على الرغم من وضعها خلفها الأهل في الحياة الحضرية ، إلى أن النظام الحضرى نفسه^(٢١) .

ولكن هل ينسب هذا ، بالرغم من كل هذه الإمعانات التى يسهل محضها ، أن كتاب « بانول » عطل من كل فائدة ؟ نحن لا نعتقد ذلك ، إذ إن هذه الدراسة تقدم لنا عناصر جديدة لتسويق معرفتنا بالجغرافيا التاريخية ، وهو علم لا نخرسه كثيرا في الشرق العربى ، للأوضاع التى انتشر فيها الدين الإسلامى . إلا أننا ، مع ذلك ، نكرر أسفنا لمحاولة الكاتب ، عن طريق التمسك المتصد ، رد الإسلام ، وهو ظاهرة دينية حصارية ثقافية مركبة ، إلى مجرد تعبير مسط عن نمط من أنماط الحياة البدوية . ونعتقد أنه إذا أردنا إفراده طبيعة الظاهرة الإسلامية على مستوى التاريخ فربما نحرى بنا أن نرى فيها قوة دمج كبرى ، تأسست للحرب فرصة الانفصال من حالة التفتت والطاشن القبل إلى مستوى الأمة الحضارية المتكيفة ، وذلك بمصل الطاقات المائلة من الجوارزة والمهلى التى حوتها الرسالة الإسلامية . من ثم علينا أن نطرح على ظاهرة البدوية ليس كمصدر مكون لرؤية الوجود الإسلامية ، ولكن كإحدى مظاهر التفتت التى تعرض للرحلة الإسلامية لتتغير ، بأن تراثت كمحور السلطة المركزية .



إن الكاتبين اللذين عرضنا لما بالملفحة بطلان وجهة نظر سلبية بالنسبة لتغلغلنا ، إلا أن هذا لا يمس طبع الحقيقة التى يعرضان به ، إلا أننا للأسف لا نجد عن هذا الإحكام ولا الحرص في معظم

الدراسات التى يود لها أصحابها أن تكون مؤيدة لنا ولتغلغلنا . فهل تصل روح التسامح على كهل للذبح بلا حساب ومن غير اهتمام بدقائق الأمور ؟ يبدو لنا أن التحيز ، في الدراسات النقدية لمعادية ، يشهد للمهم ، ويصاعف من القدرة على الملاحظة والنقاط نقاط الصحف ، أو على الأقل هذا هو الانطباع الذى نخرج به بعد قراءة كتاب « روجيه جارودى »^(٢٢) المختص ، وكتاب « بيير روسى »^(٢٣) البالغ السخاء

إن هذا الكاتب الأخير يدافع في كتابه « مدينة إيزيس » التاريخ الحقيق للعرب ، (١٩٧٦) عن قضية تذكرنا بآراء الدكتور طه حسين في كتابه « مستقبل الثقافة في مصر » (١٩٣٨) حيث يكشف علاقات وثيقة بين العقيدة المصرية والعربية والعقيدة اليونانية . وعلى هذا المنوال يعتقد « بيير روسى » أن ظهور الإسلام لا يمثل أى انقطاع في تاريخ حصار الشرق الأوسط القديم . من ثم تراه يصبح إلى اعتبار كل حصار المنطقة من مصرية وبابية وأشورية إلى صيفية فروعها منشقة من جذع أساسى يسميه الثقافة العربية . يقول « روسى » في جراحة بالغة : « إذا تطلنا كثرى عيالى ونحرد من كل لجمه علمية مفهوم الشعب واللغة الساميين ، وإذا فكرنا ، لإتقان النظر ، وليس للتعدد بل كر الأفكار المعادة ، وإذا كنا حارمين على عدم اللجوء إلى الحلم ، علينا إذن أن نعرف العروبة كحافة الشرق الوحيدة ، والشرق ، على ضوء هذه الثقافة ، في مراجعة كل ما تعلمناه في المدارس تحت عنوان : الشرق واليونان »^(٢٤) وهكذا يرضى الكاتب مرورا ، ولكن خصوصية كل شعب لم تعد على مظهر . إلا أن هذا لا يمس ، في الوقت نفسه ، من الإجابات بكثير من الإيضاحات التى يقدمها لنا الكاتب عن مصادر الفكر اليونانى الذى كان ، في الواقع ، نتاجا حصيا لتفاعل كبير بين روح الشرق وعقلية اليونان اللطيفة .

إلا أننا ، بالرغم من ذلك ، سوف نقضى أكثر بالكتاب الآخر : « من أجل حوار بين الحضارات » (١٩٧٧) الذى يسعى فيه « روجيه جارودى » إلى إقامة قضية اتهام ضد العرب ومن المعروف أن من يقول اتهاما يقول تصحيحا وتسيطا ونحوها . لذلك يرى الكاتب ، بدلا من إبراز النقاط الإيجابية في الحصار العربية من أجل إقامة تركيب حقيقى بينها وبين العناصر الإيجابية في الثقافات الشرقية ، يحاول التقليل من أهمية الأفكار المرافقة في الحصار العربية ، أى تلك الأفكار التى سمحت ، خاصة ، بقوة المادية والروحية المائلة ، ويسمى من جهة أخرى ، إلى تاريخ ما يسميه « بالفرص الضائعة »^(٢٥) على الشرق بسبب التعرق العسكرى الساقط للفرع عليه . وليس من شك في أن هذا الموقف يستبعد كل إمكانات نجاح مشروع الحوار الذى يود الكاتب أن يقمه بين الحضارات ، لأنه بدلا من الانطلاق من الواقع يخلق في عالم الخيال واليونانية .

ألا يعرف « جارودى » أن البدئ الثلاثة التى تحكم ، كما يذهب ، تطور الحصار الغربية منذ القرن السادس عشر وحتى القرن العشرين ، وهى أولوية الفعل والعمل ، وأولوية العقل ، وأهمية حوار الفرد ، التى يسرع بإدانتها لأنها مرتبطة بالأيديولوجيا الرأسمالية ، تعد

قاعدة كل منها ، ألا وهي الخلفية الأيديولوجية وسوف تقوم عمالقة هذه الخلفية بما يتصل بالمفاهيم الثلاثة التي تصبنا هنا ، وهي البنية الزمنية والأصالة والثبات الوطني الخاص ، وذلك في إطار الشعور المعترب . فما الشعور المعترب ؟ إنه في نظرنا التعبير الختام أو الصورة غير النقية للشعور التلقائي أو العام مانقتر الذي يمثل فيه حد الأخير حالة شعورية لا يتحكمها تبرير موجه . من ثم لا عربة في أن يصير الشعور المعترب وصيلا من الرغبات المكبوتة التي تعصب ، في الغالب ، دوراً أهم من الوضع الفعلي للطبقات الاجتماعية ، بينما يفترض التبرير للوجه شعوراً عاماً ، وإن لم يكن صادقا بالضرورة ، تلتقي فيه العاية مع الوسائل المستحسنة ، وأهمها وظائف الثقافة وتوظيف الأيديولوجيا

إن إدراك الشعور المعترب يمكن الوصول إليه مباشرة عبر مفهوم الزمان الذي يكن لائق منهجية التاريخ الأكاديمي ، وإنما في الرؤية الشعبية للتاريخ . إن علم التاريخ لدينا منقول ، في الواقع ، بكل غرعاته المنهجية من الغرب ، الذي لم يصل هو نفسه إلى مرتبة العلمية إلا ابتداء من القرن التاسع عشر . إلا أن اختيار النهج التاريخي الدقيق ، في إطار هذا النقل عن الغرب ، كانت توجهه الظروف السياسية - الاجتماعية السائدة في كل مرحلة من مراحل تطور المجتمع المصري . ومن ثم لاحظ أحد المؤرخين المصريين ظهور ثلاث مدارس تاريخية في مصر :

(أ) المدرسة الإمبريالية ، للولاية للإمبريالية وهي تبرز خصوصية الطابع الزراعي للمجتمع المصري وعدم صلاحيته لقيام حركة صناعية .

(ب) المدرسة القومية ، المعاصرة لثورة ١٩١٩ ، وهي تبرز مبدأ القومية ودور الفرد في التاريخ ، كما تعني عناية خاصة بتاريخ مصر الفرعوني

(ج) المدرسة للاركية التي نشأت بعد الحرب العالمية الثانية مع ظهور الطبقة العاملة (٣٧) أما حالياً فتسود التيارات الإمبريقية والوصفية التي واكبت انتشار الأبحاث الحداثية ، ويحشد أن قسطنطين زريق هو أحد كبار منسري هذه الحركة الوصفية

إن الشعور العام بالزمان يتصل اتصالاً وثيقاً بالصيغة الشعورية الأكثر رسوخاً ، وهو لا يزال يهيمن باستمراره الحية حتى الآن ، وهو يتحدد كمنطق من أعماق للمعيشة وصورة من صور العقيدة التي يميزها استغلاب الحاضر وغيب كل بعد مستقبلي في هذا الإطار نجد أننا بصدد بنية زمنية متمثلة الجنود إلى أعماق الماضي ، ويبدو لنا أن هذه البنية صورة متفرعة عن الزمان المقدس ذي الاتجاه الرأسي أو زمان التمام ولكن في صورته الحية عبر تجربة من الخط الظاهري . على هذا النحو يمكننا تحديد بوعين من الزمان الحية لدى المسلم :

(أ) نوع قلبي ذو نمط دوري أو متكرر يتجلى في نموذج الصلوات الخمس

من أهم النقاط الإيجابية التي يطرح أي مجتمع إلى تطبيقها في سبيل تحديث نفسه . ونحن نكاد نقول بأن هذه المبادئ ليست غريبة على الإسلام ، على شريطة ألا تفسرها في إطار من المناصرة والتطاحن ، وإنما في جو من التألف والتكامل . إلا أن الكاتب ، مدفوعاً بمشاعره الطيبة ، نحو الشرق ، يسعى إلى تحوير الغرب بأي ثمن ويتمنى لنا مدمج في التسمية اللدائية خاصة وأصلياً فيجبها شيء واحد ، خاصة في عصر التوحيد والتكامل الصناعي والتكنولوجي ، وهو أنها لا وجود لها

وليس من شك في أن تطور المجتمع الرأسمالي قد تحقق على حساب الشعوب الشرقية التي هبت نوابها واستغلت مواردها الأولية بطريقة منهجية منظمة ، إلا أن ذلك لا يقلل من أهمية العوامل الداخلية في تطور المجتمع العربي ، ونحصر بالذكر التقدم التكنولوجي المتراكم الذي نشهده أوروبا ابتداء من عصر النهضة ، كما أنه لا يقلل من شأن هذه الإرادة البرومينية الحارقة التي دفعت بالفرجين إلى السيطرة على العالم ، كما أنها كانت - لا شك - مستدفع أي شعب تعاضلت قواه الإنتاجية وتصبخت بإمكاناته إلى نفس هذه الطريق : طريق التوسع والهيمنة ، وهذه سنة الحياة والتاريخ . وإنه لم الزيف وخذاع النص القول بأن انتقال نموذج التنمية الذي شهدته المجتمعات الصناعية إلى بلدان العالم الثالث قد حال بينها وبين التطور الذاتي الأصيل ، وأن هذا النموذج قد دفع الإطنابية إلى طريق مسدود ، لأن مجتمعاتها لم تعرف ، في الواقع ، الصناعة الحديثة إلا عن طريق الاتصال بالغرب . ويعتقد أنه لو تحققت رغبات الكاتب لمكنت بعض المجتمعات المتخلفة مئات السنين على طريق التنمية ، من غير أن تضمن حتى الوصول إلى أول مراحل التصنيع . بل إن مفهوم التنمية في الواقع ، لا معنى له في ذاته ، فهو لا يكسب معناه وأهميته إلا مقارنة بالتقدم النهائي الذي أحرزته البلاد الصناعية .

ولكن علينا أن نفهم جيداً أننا حينما نتحدث عن التقدم أو التنمية إنما نفكر في عملية التقدم المادي وإنجازات المجتمعات الصناعية بالغة التطور التي لا يمكن أن تتخيل حياة حديثة خارجها . ولا شك أن اختيار هذا الطريق الذي هو في الواقع قدر وليس اختياراً ، يحمل خطر توحيد الأنماط الاجتماعية ، كما يذهب ماركيز (٣٨) . إلا أن هذا الخطر يمكن مواجهته ، على وجه الدقة ، بما يمكن أن سميه « الثقافة » إذ على هذه تقع مهمة تحقيق التنوع في الوحدة . إلا أن الأصالة ، ونريد أن نكرر ذلك ، ليست حتماً في الرجوع إلى الماضي ، كما أنها ليست بالضرورة في بد الماضي كله ، فهذا الأخير يحمل ، من غير شك ، عناصر سلبية وأخرى إيجابية

بل علينا أن نعرف ، صراحة ، أن ما هو إيجابي في الماضي ليس إيجابياً إلا بقدر ما نستطيع الاستفادة منه في حاضرنا ونوظفه في صبح مستقبلنا .

إن إيمان النظر في هذين الموضعين المتعارضين من ثقافتنا وتراثنا ، يجب أن يقودنا إلى طرح السؤال الجدي عن الخلفية التي تشكل

(د) نوع عاقل أفق الاتجاه يرجع في العصر العلم النائم إلى بداية فترة ما بعد النهضة حيث يفقد الزمان طابعه المثالي .

ويمكن إدراك هذه الصورة الأخيرة من خلال تدهور الإحساس بالتاريخ عبر عملية نقل الحقيقة خلال مناهج النقل والإستاد في علوم الحديث ،^(٢٨) حيث يتضح أن الابتعاد التاريخي عن فترة النبوة ، يلزمه تزايد مقابل في احتمالات الشك وانعدام الثقة . من ثم يمكن اعتبار كل ابتعاد عن المصدر مرادفاً لزيادة في الخطأ ، ومن ثم علامة من علامات التدهور أو الزيف للتزايد .

من ثم يقل زمان الصلاة إحدى لحظات الحقيقة القوية ، إذ إنه الزمان الوحيد الذي يمكنه أن يحفظ بطهارته . إنه وقت المكوث على الذات ، الذي يرتفع بنا عن أوهام العالم الخارجي وحده الظاهرية ، ووقت التأمل الباطني ، الذي يتيح لنا تجاوز صفاتنا الانسانية وهي أشد أنواع الحميمية الرومية عنمة وكثافة . وكلما عشنا هذا الزمان ، كلما كشفنا عن النبل الزائفة لهذه الحياة الدنيا ووطد في نفوسنا الإحساس بزمان الحياة الخفي . من ثم يرتدنا زمان الصلاة الدوري ، بالقدر الذي يرتفع بنا عن مستوى الآلية والعطفية ، إلى صورة أكثر جلية من الزمان وهو زمان التسامي للرأس والرومان الحقيقة الأبدية . إلا أن هذا الزمان القدسي لا وجود له خارج الضمير المؤمن ، وهو الوجدان الذي تشغله قضية الحق . من هنا يكون الاغتراب ، الذي نشير إليه ، ونفصده به تقسيم العلاقة الصاحبة للخصلة التي تربط المؤمن بمصدر إيمانه وحقيقته ، فالاغتراب لا يمكن أن يكون إلا في حجب موقفنا الحقيقي وفزعنا لتطابقه بين الواقع وتفسيرنا له .

سوف يجد بعض الناس من الأمور الغريبة بقاء هذا النموذج حيا عبر الشعور العام ، إلا أن ذلك لا يدعشنا قطعيذ إن مجتمعنا لم يشهد تحولات جلية حتى الآن يمكنها أن تحدث صدها عميقاً ومهائياً بين القديم والحديث . من ثم ، فإن موقفنا مارا من مزدوجاه وهذه صمة تطبع شخصيتنا بطابعها المصبي . ونحن إذا عدنا إلى قضية الزمان ، يبدو لنا أن هناك في قرارة الشعور نموذجاً كامناً ولقته فترة الانقطاع المصيبة بين عصر النبوة والصورة التالية . من ثم ، إذا كانت العزة الأولى سوف تمثل ، في ضوء هذا للتطور ، خلافاً زائراً بالمعاني والدلالات ، فإن المفترقات اللاحقة سوف تشكل ، بالضرورة ، علماً خالياً من المعنى ومخالفاً تقوم فيه أحداث التاريخ على الصلاة والتجسد . إن التاريخ ، بعد أن كانت للعبارة هي القراءة الرمزية للأحداث في عصر النبوة ، سوف يصبح مجموعة متتالية من الأحداث لا تقوم على معنى أو على غاية موضوعية تستند فيها . وبالنسبة للشعور المؤمن مستغل العروة إلى عصر النبوة ، أو على الأقل إلى أنماط السلوك التي كانت تميزه هي المعيار الحقيقي لإحياء التاريخ وإضفاء معنى وشرعية على أفعاله . وقد نستثنى الحياة الفردية من هذا النموذج السلي العام بسبب دور الإرادة الفردية في الإسلام ، إلا أن السلي الشخصي غير الكمال أو مظاهر التقوى الفردية ، سواء ظهرت عبر بعض الشخصيات الاستثنائية (الأولياء) لم كانت

نموذجاً مثالياً لأفراد المجتمع لا تغير شيئاً من اتجاه الأحداث بالنسبة للشعور العام .

انطلاقاً من هذا التصور يحتفظ نمطان من الزمان بقيم بالغة السمو زمان عصر النبوة و زمان الصلاة أما البعد الأول فيمثل ماهياً مثالياً يقوم على الذكرى التي لا تحيا إلا في ضمير المؤمن . من ثم يظل المؤمن يحن إليه وقد يدفعه هذا الحين ، إذا ساءت الأمور وتدهورت الأوضاع العامة ، إلى الثورة والعنف . أما زمان الصلاة فيمثل لحظة لتسلي القوة التي ترتكز على مبدأ المكوث على الذات . إلا أننا لا يجب أن نعتقد بأن الإسلام يضم مصلا بين الظاهر والباطن ، فالنية وحدها لا تكفي ، لأب . لكي تكسب قيمة حقيقية ، لا بد أن ترجم في صورة فعل أو عمل . أما إذا لم يأت هذا العمل مطابقاً لها ، فحكيها في هذه الحال صليها وعمرها على القيم بعمل الخير . إلا أن الحركة السلية للتاريخ ، مع الأسف ، هذه الحركة التي تزداد مع توالي نكسات الأمة العربية ، ثم تدهور العام الإسلامي نفسه ، سوف تنتهي بتدهيم الباطن على حساب الظاهر . من ثم نحول التاريخ من إمكانية للتضوع والانطلاق إلى قوة تدهور ولحضور .^(٢٩)

لا جرم أن يكون بناء هذا الزمان الأصل عبر الشعور العام للغرب يتلخص ، بالنسبة لنا ، في الشعور عن « ماهية » ذات عظم ظاهري لا يتأخرق ، أي متجهة أساساً نحو الوجود والحياة . إلا أن هذه الماهية ، التي يمتد أحد طرفيها إلى عالم القدسية ويرتطم الآخر بحركة التاريخ للقوضة ، لا يمكنها أن تفسر لنا جعل المواقف العامة تجاه الزمان والتاريخ . لكنها تشكل ، في نظرنا ، حل الأكل المبدأ أو النموذج الأول (archetype) الذي يسمح لنا بتقديم « عنصر » تفسير ومراقبة « نظام » من الدخاخ الذاتي ضد ضربات العالم الخارجي . وليس من شك في أن الرصد بين هذه الأحداث وبين التاريخ يتم على أساس أن العالم الخارجي يمثل قوة لا تتحمل جهالها أية مسئولية ، وإنما تخضع لها كقوة قهر خارجية ، كقوة ترفضه في البداية وتنتهي بالرضوخ له والتسليم به .

لفنفسر ذلك : إنه من الواضح ، في العزة الأولى التي تواقع صعود العالم الإسلامي أن الشعور المؤمن لا يمكنه أن ينصل عن العالم الخارجي ، فهو بالنسبة للعالم والتاريخ أي جعل الأحداث الخارجية . في حالة توازن واتساق . إلا أن هذا التوافق بين الشعور المؤمن الأول وبين العالم والتاريخ سوف يتحطم ، في نظرنا بشكل حاسم بعد الصراع الذي ينشب بين علي ومعاوية . منذ هذه اللحظة ، التي تدخل عنصرًا مأساوياً في الضمير الإسلامي ، سوف يفقد التاريخ طابعه التوحيدي المصاعد لينتخذ ، من الآن فصاعداً ، صورة القفرقة والتراجيح بالقدر الذي لم يعد يواجه فيه العالم الإسلامي أحلامه ، وإنما وجوده ذاته بعد انقسامه على نفسه . على هذا النحو ، وفي عالم تطلب فيه العزة على كل شعور بالوحدة ويفقد الشعور المؤمن اتساقه الأول ، وينشأ في الانقسام على نفسه . إنه يشهد ، من الآن فصاعداً ، ضرباً من الازدواجية ؛ فهو أمام

واجهتين متعارضتين : واجهة «جوابية» توغر له ملجأ نفسياً ذاتياً
يحتسب به ويركس إليه ، وواجهة «برانية» تواجهه بينه وبين عالم
خارجي تقوم أحداثه ، في طوره ، على البحث والصلافة .

سوف تأتي بعد ذلك عصور الغزو والسيطرة الأجنبية من تركية
وعموكية وأوروبية ، تلك التي تعمل ، من خلال معايشة التاريخ
والمتغيرات ، على تكريس عناد العالم الخارجي وتلحيم انطواء
الشعور على نفسه . من ثم ، يصبح التاريخ في هذه الظروف ،
واجهة القدر للمسوية . أصب إلى ذلك أنه بتشكيله لقوة قهر لا
إنسانية ، يراه يث في الشعور العام بدور عالم لا واقعي ، تصبح فيه
للمعبرة الوسيلة الوحيدة للتجاة ، ولدى الصدمة للتمتعة ، فكرة
العقاب الإلهي التي سوف تؤدي ، في بعض المرات الإيجابية إلى
برادة التجديد والنهضة . إلا أن هذه المكرة ، التي تمثل اختيار
الصدمة الاجتماعية ، لم تستطع أن تزي الدور إلا إثر صدمة عارمة
كانت جد ضرورية لصحة الصبر العرفي والإسلامي في مصر .
ولقد جندت هذه الصدمة حملة يونانيرت على مصر عام ١٧٩٨ ،
أو قل إن هذه الصدمة كانت أكثر الصدمات تأثيراً لما لها من نتائج
مهمة وطويلة المدى . إننا نرى هنا ، لأول مرة في تاريخنا ، انبثاق
الصبر المصري وارتقاءه إلى مستوى إدراك ذاته . ولكن لا يجب أن
نظهم من هذا أن تعبر الوعي الذاتي ، وهو لب الشعور الحلي
وجوهره ، كان أحد محطات الحملة الفرنسية أو ثمارها ، إذ إن هذه
لا توغر له ، في الواقع ، إلا لأسباب الاضطلاع الأولى التي تدفعه إلى
طريق الصال والمقاومة . من ثم يراه يتكون تدريجياً وبشكل غير هذا
النصال ، وفقاً للظروف المحيية والعالمية ، نظراً لارتباط تاريخ مصر
من الآن فصاعداً ، بتاريخ الصراع الإمبريالي العالمي . ولا شك أن
أهم الصور التي يأخذها هو موقف المقاومة المشددة المبنة التي تظهر
في شكل الجدية الإسلامية التي لا ترى ميلاً إلى التجاة والبحث إلا
في الرجوع إلى الماضي وقيمه وتعاليمه ، ثم موقف التحديت والمقاومة
التي يمثل صعود طبقة البرجوازية الليبرالية في مصر ، وارتباط
مصالحها ، في البداية ، بمصالح الاستعمار

على كل حال . إن هذه السطور لا تشكل معرفة حقيقية للصبر
للمصري الحديث ؛ إذ يتحتم علينا ، في سبيل هذه المعرفة ، أن نقوم
بتحليله مرحلة مرحلة . وذلك منذ انبثاقه لدى كاتب مثل الجبري
وتبعه حتى يومنا هذا . كما أن هذه الدراسة لا ينبغي أن تظل على
مستوى الأفكار صلبة وإنما أيضاً على مستوى اللغة التي تشهد تحت
تأثير حركة الترجمة ، كما يرى لويس عوض^(٣٠) ، تحولات عميقة
وجذرية في تراكيي الحمل وأساليب الصياغة ومع ذلك . ومن
غير استخلاص النتائج قبل وضع المقدمات ، يبدو لنا أن هذه
الدراسة سوف تبرز بعض الثوابت في تاريخ مصر الحديث والمعاصر
ومن أهم هذه الثوابت تأثير الفكر الليبرالي على تكوين الثقافة
المصرية الحديثة ، بالرغم من تأثير التيار الإسلامي ، وحادية التودج
للماركسي بالنسبة لعدة من المثقفين التي تود الانفصال التام عن الماضي

وأعاطه ، ومن ثم سيادة كل أعاط الفكر التوحيقي التي تسيطر على
معظم كبار كتابنا المحدثين مثل طه حسين ، وتوفيق الحكيم ، ونجيب حقي

وعلى الرغم من أن هذا الفكر التوحيقي قد يتلائم مع اتجاه قديم
وهو «وسطية» الأمة الإسلامية ، أو مع حاجة عقلية ثالثة وهي
التوازن في الاختيار وتبذ التطرف ، إلا أنه يتوافق . في تاريخ مصر
الحديث ، مع بشاة الطبقات البرجوازية الوسطى . وإذا كان التوافق
هو وليد الضرورة الاجتماعية - التاريخية . إلا أنه ، وهذا سبب
انتشار هذا النمط الفكري . يشترك مع الصبر العام في إشكالية
واحدة . وهي ما نسميها إشكالية الرغبة ، ذلك أن كل احتير يقوم
على مبدأ سائد أو موجه ، وبالنسبة للتوجيهية المصرية يقوم هذا المبدأ
للعلن أحياناً والصحي في أكثر الأحيان ، على محاكاة العرب الذي
تتمناه ونعده «لامن حيث كونه» نموذجاً إنتاجياً وإيجابياً كمنهج
للتفكير واستماتح . إن هذا النموذج الليبرالي يوائم تصوراً مثالي
للغرب أكثر من مطابقته لواقع التاريخ الفعلي ، كما أنه يتلائم مع
رغبة عارمة في التحرر التام أكثر من موافقته لوعي واضح
بالضرورات التاريخية لعملية التنمية الوطنية^(٣١) . وغالباً ما تأخذ هذه
الرغبة في إطار الفكر الليبرالي صوراً مختلفة من المديح والإطراء التي
تكال للوحدات العربية ، بينما تشمل ، على صعيد الواقع ، في
أساليب وأعاط معيشية تحكمها قواعد ومثل اهتمت الاستهلاك ،
ذلك أن الفكر الليبرالي المثل يقوم على رؤية مثالية للوجود يتقدم بنا
العرب من حلالها على أنه نموذج عيباً أن يحتديه من غير أن يصح
موضع التساؤل غايته وأهدافه . ونحن لا يمتنا كثيراً إذا كان هذا
التقديم يتخذ أحياناً أشكالاً سلبية ، وأحياناً أخرى أشكالاً إيجابية .
علماً أن مسائل الغرب أو عيوبه ترد دائماً إلى بواحي شخصية
وأخلاقية . لا غربة إذن في أن نرى بعض كتابنا يمثلون تارة
إحساس العربي بالواجب والاشوبية وبالظلم والنظافة والحول .
واحترامه للوقت والعمل وحرية الآخرين^(٣٢) . وتارة أخرى يتفقدون
مادته وأثابته ونحوه تحت تأثير القيم «مادية» والمعبية في ما يشبه آله
الشمركة^(٣٣) . فحين في كلتا الحالتين ، لا نأخذ في الاعتبار الظروف
الموضوعية التي قادت تطور المجتمع الشرقي والغربي إلى الحالة
الرائحة . الأمر الذي يدعنا في نهاية الأمر إلى محاولة محاكاة النموذج
العربي في مظاهره التي تتطابق ، على وجه الخصوص ، مع أعشق
رعاتنا وأكثرها رسوخاً في اللا شعور . وهي نمى العيش في هد
تجتمع الذي يدعنا اتحادنا مع أعاطه ومثله الاستهلاكية إلى تمثله في
صورة لرق وأسمى محتمات الرفاهية ؛ ذلك أن الفكر - الذي يشكل
حضية هذا الموقف - بطابق كما قلنا من الناحية التاريخية . رؤية
الوجود التي تميز الطبقة البرجوازية الكبرى والوسطى التي يعذب على
شاطأتها النمط التجاري لا الصناعي . إلا أنه يبدو لنا ، في حالة
كاتب مثل طه حسين الذي يتبنى فكرياً وأيديولوجياً إلى هذه
الطبقة ، أنه يشتم خصمية أكبر وتفتتق توسع اتجاه قصايا الشعب
ومشاكله للفتة . من ثم كانت مؤلفاته انعكاساتها العميقة ، بالمقدرة
تتلاءم مع أعمال سلامة موسى . على الفكر الاجتماعي المصري المعاصر

وأهميتها البالغة كأحدى مصادر سياسة الإصلاح الاجتماعي والتعليمي التي انتهجتها ثورة ١٩٥٢

إن الفكر الليبرالي التقليدي والأدب الأثني الذي كان يواكبه بمقدار يرتبطها مع هذه الثورة التي تعمل بالتدريج على وضع نهاية لسيطرة الإقطاع وهيمنة البرجوازية الكبرى على المجتمع المصري . من ثم يصبح الأدب الجديد أقل بريقاً ، ولكنه أكثر التصاقاً بالقضايا التي تمس الشعب في صده من أجل التحرر وتحسين مستوى معيشته ، ذلك أن انطبقت القديمة المقهورة - كالتطبق العاملة وطبقة الملاحين ولبرجوازية الصغيرة - التي تمثل السواد الأعظم من الشعب - يداً وعياً في التيقظ مع الثورة ، كما بدأ وضعها في جدد اهتمام الكتاب الشباب المتأثرين بالأيدولوجية الثورية . إلا أن اهتمام الثورة الأكبر بقضايا التنمية الاقتصادية والاجتماعية لم ينع للآداب الجديد الناشئة ، على الرغم من المساعدات الصحية والتشجيع الكبير الذي حظى به ، من بلوغ مستوى الأدب في الفترة السابقة . كما أن تغير الاهتمام كان له - من غير شك - دوره الكبير في تراجع كثير من القضايا التي كانت تشغل الفكر الليبرالي مثل قضية القديم والحديث ، والأصالة والمعاصرة

ولكن تراجع هذه القضايا لا يعنى نسيانها ، لأنها الأهم لمحنة لا يمكنها أن تنسى ماضيها وتراثها . بيد أن هذا الماضي لا يمكن معيشته ولا إحيائه في صورته القديمة ، لأن التعبيرات الشكلية التي تربت في الحياة ، كما أن قضايا العصر تتطلب حلولاً جديدة

وليس من شك في أن الأحاطة تتركز بالذات في اكتشاف هذه الحلول الجديدة ، فهي بدلا من أن تكون نسخة مخسوخة من الماضي عليها أن يث من روح الابتكار والتجديد ، تحصى ويثري بالصنع والأشكال الجديدة . إن الماضي لا يقوم بداته ولا يجدر بنا إخضاعه طابع الثبات عليه . بل يجب أن ندعه في الحاضر ونخصه للخدمات المستقبل ومطامحه على هذا النحو . لا يمكن سبب الماضي وتجاوزه . إذ سوف يمس استناره في الحاضر . لا على شكل قيود وأتقال وراثتها عن القدماء ، ولكن في صورة دوافع دينامية وعالم من الإمكانيات . ولتطلاقا من هذا التصور يتسكن الحاضر ، وقد أخصبه دماء الماضي المتجدد . من إعادة صياغة «العيب» كمشروع . ودعه في مفهوم أو نظرية جديدة للزمان . فالزمان الذي يحرصه إيقاع الآلة المتطورة وتحته أعماط العمل الحديث يتطلب صياغة جديدة للمعرفة . صياغة لا تمكننا من لسيطرة على الطبيعة والتاريخ إلا بأحد المستل في الاعتبار . من ثم لا يجدر بنا أن نهتم للمستقبل . وهو ليس إلا «العيب» نفسه . عن نه عود سبية «أى مجموعة من القيود والحدود التي يحرصها علينا المجهول . بل حري بنا أن نعتبره طائفة من الإمكانيات التي يشكل المجهول بالسببة لها ما يشبه الخافز أو الدعوة إلى المخاطرة . على هذا النحو ، لا يعود المجهول يشكل قيدا يحد من طموح الإنسان ويسحقه تحت وطأة الأقدار ، وإنما يصبح قوة دافعة وحفلا من الاحتمالات المصوبة . عندئذ لا نكون في حاجة إلى الأيدولوجية التاريخية العربية ، التي تحاوئنا الأحداث قسها ، والتي تشكل ضربا من رزية الزمنية الخطية الصاعدة التي لا وجود لها خارج حضور أصحاب

هوامش البحث

- (١) جرويلوم . المرجع السابق . ص ١٣
- (٢) Nathan Wachtel. «L'Occultation», in Faire de l'histoire. Nouveaux Problèmes. Paris. Gallimard. 1974.
- ص ١٣٠ / ١٣١
- (٣) جرويلوم . المرجع السابق . ص ١٤
- (٤) حسن طريج . ص ١٥
- (٥) Mohamed Aziz Luchbabi. Du elos à l'ennemi. Dar El Kitah. Casablanca. 1961
- ص ٢١
- (٦) Edward Sapir. Anthropologie. Paris. Minuit. 1967
- (مترجم عن الأمريكية)
- عرف «سبير» الثقافة المصادقة أو الأصلية بقوله «ليس ضروريا أن تكون الثقافة الأصلية مادية أو صعبة . يمكن أن يكون متناقضة ومتوازنة . وأن يعيش في تطابق مع ذاتها . إنها تعبر عن رؤية للوجود ، بالنسبة للثقافة . ومع ذلك ، هي متشقة وموحدة . إن كل عناصر الحضارة التي تشكلها تحت دالة تقوم على ارتباط كل عنصر بالآخر . إن في أدب أشكالها ، ثقافته تتميز كل صياغة تسمى . ولا يشير أي جزء من أجزائها الوضعية المصرية بحسبنا بالمشهور الصانع أو بالإحداث أو المصنوع . ص ٢٢٥
- (٧) Abdallah Laroui. L'idéologie arabe contemporaine. Paris. Maspéro. 1970.
- (٨) Abdallah Laroui. La crise des intellectuels arabes. Paris. Maspéro. 1974.
- يشهد الكتاب أن ما ينقص العرب في سبيل تطوير مجتمعهم هو تصور تاريخي للوجود على مبادئ الرأى التاريخية العربية التي ظهرت خلال القرن التاسع عشر . انظر ص ١١٥ وص ١٣٨
- (٩) Gustav E. von Grunbaum. L'identité culturelle de l'Islam. Paris. Gallimard. 1973
- Xavier de Planhol. Les fondements géographiques de l'histoire de l'Islam. Paris. Flammarion. 1968
- (١٠) جوسلف فون جرويلوم «الثقافة الثقافية للإسلام» (مترجم عن الإنجليزية) ، وهي مهمة لفهم الإنسان ليست في اكتشاف مجالات مجهولة بقدر ما هي كشف نتائج الإبداع والتقاليم التي تحرك كليات الله وأحداث الرسول . إن تجميع مصادر المعرفة بعد أقل شيء من إيراد محتوى للثقافة المكتوبة . من ثم يصبح الصعب والتفسير لها المهام العلمية للمعكر . ص ٨٠
- (١١) Michel Foucault. Les mots et les choses. Paris. Gallimard 1966.
- انظر . ص ٤٤ / ٥٩
- (١٢) Abdurrahman Badawi. La transmission de la philosophie grecque au monde arabe. Paris. Vrin. 1968.
- انظر ص ١٣

- (٢٧) صلاح جيسى - الثورة العربية المؤسسة العربية للدراسات والنشر بيروت ١٩٧٢
ص ١٩ / ٢٠
- (٢٨) Hassan Hanafi, Les méthodes d'enseignement, Essai sur la science des fondements de la compréhension, Le Caire, 1965
ص ٢٩
- (٢٩) كتاب مصر القديمة لحارب الزمان بشابيا - ولكن يبدو أن الزمن قد قتل مصر الحديثة
أو «الشابة» - هذه إحدى الأفكار التي ترد في قصة أهل الكهف لتوثيق الحكم
- (٣٠) لويس عوض - قلائد في طريق الطريق دار الآداب - بيروت ١٩٧١ ص ١٨٧ / ١٨٨
- (٣١) إن فكرة إسماعيل طنج مثال على العرب في الثقافة الليبرالية سوف نقسم عليها ثورة
١٩٥٢ ، لأن صراعها السياسي مع العرب في البداية سوف يطم العلاقات معه على
سنوى الواقع وليس مستوى الأدبوسية
- (٣٢) أنظر على حق - معصرى في بلومس (السمكة الفرنسية - ترجمة أبو النجا - الجزائر
١٩٧٢ - ص ٩٢ / ٩٣)
- (٣٣) توفيق الحكيم مصفوف من الشرق دار المعارف القاهرة ١٩٧١ (١٩٣٨)
إن القرب يعطينا بجانب السيات الإيجابية لقرب مجموعة من السيات السلبية بواسطة
الشخصية «ألفا رينش» - وهذا المبدأ العالي يبدأ بندم - في أخريات حياته - على
الروح الدنية التي يسير بها الشرق - ويأخذ في انتقاد رجال الدين العرب - وكل
الحباب الأثر واللايساق لمصنعة العربية - إلا أن هذه الشخصية الباعثة لا توجد
هنا في طرأ - لقد انفتح العرب - وأما للإيمان بمسكرة تسحق الإنسان في
لخصيص البشرية - على هذا النحو - يقدم الكاتب - وفقا لقواعد الثقافة
التربوية - دوما من الموزون بين نقد العام الشيعى من جهة ونقد العام العربي من
جهة أخرى - ذلك الذي تدل على مثالبه كلام «أنثريه» البطل الثانى ومث كل أسرته
التي تنسج إلى الطبقة الحاكمة ص ١٠ / ٤١ و ١٤٨ / ١٦١

- (٣٤) Louis Aldusser, Pour Marx, Paris, Maspero, 1965
- Maurice Godelier Rationalité et Irrationalité en économie, Paris, Maspero, 1966.
- (٣٥) أنور عبد الملك - الفكر العربى في معركة النهضة دار الآداب - بيروت ١٩٧٤
- (٣٦) «كرايه دي يانوى» - الترجع العربي المذكور - ص ٨
- (٣٧) Ibn Khaldoun, Les sciences sociologiques et économiques de la Mouqaddima, (G. H. Bousquet) Paris, Marcel Rivière, 1966
ص ٥١ / ٧٤
- (٣٨) «كرايه» - الترجع السابق - ص ٢١
- (٣٩) نفس الترجع - ص ٢١
- (٤٠) نفس الترجع - ص ٥٠
- (٤١) Mohamed El Kordi, Bayez au XVIIe et XVIIIe siècles, Contribution à l'histoire urbaine de la France, Paris, Mouton, 1971.
ص ١١٤
- (٤٢) «كرايه» - الترجع السابق - ص ٥٢
- Roger Garaudy Pour un dialogue des civilisations, Paris, Denoël, 1977
- Pierre Roux, La cité d'Islam, Histoire vraie des Arabes Paris, 1976
Nouvelles éditions Lattes.
- (٤٣) «كرايه» - ص ٣٢
- (٤٤) روجر جارودى - الترجع العربي المذكور - ص ٧
- (٤٥) Herbert Marcuse, L'homme unidimensionnel, Paris, Minuit, 1968.



تتناول المجلة في أعدادها القادمة
الموضوعات والقضايا التالية :

- * الأدب المقارن .
- * النقد والعلوم الانسانية .
- * تراثنا الشعري .
- * عباس العقاد .
- * الأسلوبية .
- * تراثنا النقدي .
- * الأدب والفنون .

وتدعو المجلة الباحثين في الوطن العربي
والمهتمين بالدراسات العربية إلى الاسهام
والمشاركة بالكتابة .

الولفج الادبي

✽ رسائل جامعية

أثرت . س . إليوت في و . ه . أودن

✽ تقارير

في ندوة الحوار العربي الأوربي بأميروح

(أشريت . س . إليوت) (ف . و . ه . أودن)

في تمام الساعة السادسة من مساء السبت ١٨ سبتمبر ١٩٨٧ . توفقت في مبنى قسم الجغرافيا التابع لكلية الآداب . جامعة القاهرة . رسالة الدكتوراه المقدمة من ماهر شفيق فريد . الخريج للمرحلة الأولى بآداب القاهرة . وموضوعها : أثر الشاعر الأمريكي المولود الإنجليزي أخصيه ت . س . إليوت في الشاعر الإنجليزي المولود الأمريكي أخصيه ت . ه . أودن .

وكانت لجنة المناقشة مكونة من الدكتور محمد وهبة . الأستاذ غير المتفرغ بجامعة القاهرة (مشرفاً) . والدكتور عادل سلامة رئيس قسم اللغة الإنجليزية بكلية المعلمين . جامعة عين شمس . والدكتور عبد العزيز حمودة الأستاذ بجامعة القاهرة (عضوياً) .

وقد دامت المناقشة ساعتين ونصف الساعة . قرأت اللجنة بعدها منح الباحث درجة الدكتوراه في اللغة الإنجليزية وآدابها بحرية الشرف الأولى .

وبرعى هذه الرسالة - كما يدل عنوانها - على دراسة أثر ت . س . إليوت (١٨٨٨ - ١٩٦٥) في ف . و . ه . أودن (١٩٠٧ - ١٩٧٣) في أربعة ميادين . النقد الاجتماعي ، والتعد الأدبي . والشعر ، والمسرحية الشعرية .

ينتمي إليوت ولودن ، كلاهما ، إلى ذلك الموروث المتميز من الشعراء - المتأثرين بالإنجليزية - فنقدتهما على الصوره على شعرهما . وشعرهما يحسد مبادئها النقدية . كانا في شعرهما مصيبين بقضايا كبرى . مكان الإنسان في العالم ، العلاقة بين الزمن والأبدية ، العلاقة بين الحياة والموت . وفي نقدهما الاجتماعي والاميل على السواء . عالما قضايا متشابهة . معنى الثقافة . تحديات الحياة المعاصرة . الموروث والتجديد . وكانت الإجابات التي توصلنا إليها متشابهة . وإن لم تكن متطابقة .

في ضوء هذه التشابهات ، نسمى الرسالة على العود على إجابات عن الأسئلة التالية : ما الذي يميز به لودن وإليوت ؟ وهل يميز له إليوت بشئ في مقابل ذلك ؟ وهل كان تأثير إليوت عليه تاسعا أو

شاهرا ؟ وهل كان لودن لا يمدو أو يكون مفتعيا اثر إليوت - أو أنه تسهم في الأدب الإنجليزي بشئ فصيل ؟

الفصل الأول من الرسالة : إليوت ولودن - سجل تاريخي ، يقدم الخلفية التاريخية لهذه المصيبة إنه ينقسم إلى ثلاثة أقسام . (١) تعارف الشعراء (٢) إليوت باعتباره ناشرا لأعمال لودن . (٣) رأي إليوت في لودن

اكتشف لودن عمل إليوت لأول مرة في عام ١٩٢٦ حينما كان طالبا جامعا في كلية كورنيل . نشر في إحدى كليات جامعة أوكسفورد ، وقد كان يوم ذ يبرج أحد أفضل الروائيين في عصره . هو الذي وجه نظر لودن إلى شعر إليوت . كان هذا الكشف نقطة تحول في حياة لودن ، فقد خرج من شخصيته . ومن أسلوبه الشعري ، ومن تصوره لما يجب أن يكون عليه الشعر

وقد سعى إليوت عمل لودن وشعره في محنة مشابهة . لمجد - (د كراميرسون) ومن خلال ذلك النشر إلى كان أحد شعريها . د . د . ه . ه . ه . ه .

مبتدئ ، بدئت طالعها عندما قدم لودن في يونيو ١٩٢٧ مجموعة قصائد للدار جديف النشر . ويرجع إلى إليوت رأي ، عند قراءتها ، أنها غير صادقة . يستمر ، فقد عبر لودن عن رغبته في متابعة أعماله بقادمه . وبعد ذلك بثلاثة أعوام نشر إليوت مسرحية لودن القصيرة للسياة مدعو من كلا الجانبين . في عدد يناير ١٩٣٠ من مجلة «داكراميرسون» . وفي ذلك العام نفسه نشر إليوت أول ديوان لودن . وعنوانه «قصائد» ، وأصبحت دور النشر التي يرأسها صاحبة الحق في إصدار كل أعمال لودن في المستقبل

وبدكر ستين سيد - صديق لودن - أنه «من بين كل ما جيل ، كان إليوت يعجب بأودن أكثر ما يعجب» (كتاب «اللاتينيات وما بعدها» ، الناشر كولتر / هورثانا ، ١٩٧٨) . ولم يكن هذا الإعجاب ، على أية حال ، ناجيا من التحفظات على سبيل المثال عندما وصف لودن تسول يوما بأنه «هو الشعراء الإنجليز المعظماء» . على إليوت بقوله «لم كان لودن عالما حقا . لو سعى أن يجد شعراء آخرين فقد ضل» . ولا يبدى أحد على اليوم من «شعراء الذين كان إليوت يذكر لهم عندما كان هذه الكلمة

ويعتبر الفصل الثالث «كنايات لودن من إليوت» . اشارت لودن إلى الشاعر «الأكثر» في هذه وشعره على السواء . لقد نظم لودن قصيدة عنوانها «إلى ت . س . إليوت في عيد ميلاده الستين» (١٩٢٨) لم تكن مجرد تحية شكليه ، بل كانت قصيدة جادة في حد ذاتها . إنها مسجدة لغة إليوت ذاته ولغة المصنف ابوليس - الذي كان كلا لشعريين به حياء - لكني - حتى أنه كان إليوت يحبه على جبل لودن

كذلك كتب لودن - في ممرات متفرقة من حياته - خمس مقالات عن إليوت . وشرب في مقالات أدبية مختلفة . وكتب مراجعة عن إليوت من شعر كينج ، كما أنه كثيرا ما كان يشير إلى إليوت في مقالاته ومحاضراته ومراجعاته للكتب

والفصل الثالث بعالج أثر إليوت في نقد نودن
 لاجياحي . وهنا كان من الضروري أن نغرق بين
 فكر أودن قبل ١٩٣٩ تقريبا وبعد ذلك التاريخ .
 لقد كان أودن - في مرحلته المبكرة - معرضا لمعد
 من التأثيرات . هي طبيعة هناك قدرية مساوية في
 جوهرها ، أقرب إلى ما يجده لدى الشاعر والروائي
 رومان هاردي . وهذه القدرية ترد بأصولها إلى
 الشعراء الأنجلوساكسون . بل ترد - فيعد من
 ذلك - إلى عالم ما قبل المسيحية ، عالم الكتاب
 مسرحين الإغريق . ونسائط الشمال ومن ناحية
 أخرى هناك بحرية بعض مفكرى القرن التاسع
 عشر والقرن العشرين . هم طمحوا إلى إقامة
 جديهم على أساس علمي ، كإركس ورويد
 وغضب عودة أودن من طرف الأهمية الإنسانية في
 عام ١٩٣٧ ، بدأ فكره السياسي والاجتماعي يتر
 بصيرت جوهريه . فقد بدأت أعماله المعقودة على
 الصاعدة النورية للباسر تنحطم . وهذا يدرك أن
 المذهب الإنساني جبري الذي كان حتى ذلك الحين
 مؤمنا به قد حطم من الوضوح في وجه النقاش
 والذرية . وكشف عن بعض علماء اللاهوت
 البروتستانت من أمثال موريس كيركجارد وديولد
 نيبور . وتأثر بعض المفكرين المسيحيين من أمثال
 س . لويس . ونشارلز ولجز . وت . س . إليوت
 تصادفت هذه العوامل كلها على إعادته إلى إيمان
 صباه . وبديهي أن هذا التحول لم يتم بين عشية
 وضحاها . فقد اتخذاه الانسلاخ عن الأدبية
 شجابه مضال روحيا وفكريا شاقا . ولكنه تمكن في
 النهاية من العودة إلى أخصاص المدين .

ويتناول الفصل الرابع أثر إليوت في نقد نودن
 الأدبي . كان هذا الأمر صعبا . لازم نودن طيلة
 حياته . لقد شكل دور إليوت الأدبي (صبيته
 مثلا يميل إلى دريدن ويتر من شيل) كما شكل
 آراءه في طبيعة الشعر ، والمبرهن الشعرى للقيم . وقد
 انتهى المطاف بنودن إلى أن يصير . كإليوت .
 مناهضا لبروماسية . ومؤمنا بالتماند
 والاشخصية . وأن يكون رد فعل ضد داتية
 الرومانسيين من شعراء القرن التاسع عشر

وإذ كان أودن مثالا للجبل الذي جاء بعد جبل
 الحدادة - باوند وإليوت وجويس - فقد شكوت
 تصوراتهم للشعر في كتب إليوت ، فإن إيمانه
 باستمرارية الماضي والحاضر . وكون الشاعر صانعا
 واعيا ، يتلاقى - من حيث الأساس - مع آراء
 إليوت وت . هوبز وغيرهما ممن رجعوا نواة
 الكلاسيكية الجديدة في المعود الأول من هذا القرن

على أن دير أودن لنقد إليوت - رغم
 حمايته - كان أقرب إلى الإيماء الحصب للذي
 يولد رؤى نقدية جديدة . فمثل الرعم من أن كثيرا
 من اعتراضات إليوت المفكرية تروى وراء حد

ودن . فإن هذا الأخير لم يكن قط مجرد مردد
 للصدى . أو محاك للإليوت بحاكاة عمياء . إن
 كثرات وجارات من إليوت لاحتأ تناود للظهور على
 سطح كتابته ، ولكنه يوظفها دائما في عملية عقل
 أصيل مستقل .

وبعالم الفصل الخامس أثر إليوت في شعر
 أودن . إن إنجلترا - في عمل أودن الباكر - أشبه
 بأرض جرداء تحف في حاجه ماسة إلى مياه الطهنة
 والإيمان . قصة رعاة عبيده في الموت - من طراز
 ماقد يحدث عنه هرويد - تخرج في باب حصارنا .
 فالملاحظات الشخصية مفضى عليها بالفشل . وتلك
 نتيجة محترمة لملاح الفكر والشعر المريح . والرجال
 لا يستطيعون أن يتحرروا من عضهم الأدبية .
 وأن يطرحوا وراءهم بعض أمهاتهم الماخفة .
 والملاحظات بين الحبيب شقية . والحبسة المثنية
 موضع مطردة واضطهاد . وربما كان فكر نودن في
 هذه الأمور وغيرها حثرا بفكر الروائي إ . م
 بوسر . وكذلك صديقه كريستوفر إيشرود .

وبعد كثيرا من الأساليب الفنية التي يستعملها
 نودن في شعره - الرمزية - وصور المذهب الكبيرة .
 ومعلق الحبال . والمهج الإلحامي أو الإشاري
 دروسا لنقها عن إليوت

وإذا كانت نظرة إليوت إلى إنجلترا الحديثة على
 أنها أرض جرداء . اقتصاديا وروحيا . قد استثمرت
 نبال نودن في الثلاثينيات . فإن نودن لم يستسلم لما
 يرى فيه البعض ذريعة استراية . من جانب إليوت
 فقد كان الشاعر الأصغر سنا أكثر محاؤلا بطبيعته .
 ومن ثم فقد حدد إلى الرد على تشاؤمية قصيدة
 إليوت ، الأرض المظلمة (١٩٢٢) بالأس
 الخلاص في حلم النفس الهرويدي وفي الماركسية
 وجينا انتصفت هذه الوسائل بدأ - كإليوت - يعود
 إلى حظيرة المسيحية

وعن بعد نودن طوط حياته الشعرية . وخلال
 تطوره من داعية يساري إلى شاعر كلاسيكي
 جليل . قد ظل يحتفظ بالكثير من ملامح مرحلته
 الإلوتية . القصة الشاعرة . والصور المفرقة .
 وتغيرات لفتاح والنقطة . والاتصالات العقلية
 والمغلفة التي تولد ألوانا من المخصوص .

كان كلا الشاعرين - من ناحية الماددة - مهنا
 بقضايا ميتافيزيقية ودينية إلى جانب اهتمامه بالآرمة
 الاجتماعية ومظاهر الصكك التثاقلي . ويبدو أن
 معالجة إليوت لهذه الموضوعات كانت أودوم أثرا .
 وأبقى على الزمن . من معالجة أودن لها . فوكا يقول
 الناقد أ . أفانور في أحد كتبه : « على حين حور
 إليوت حساسية حصره ، لا يجلو أودن أن يكون قد
 اقتضى سمته » .

بلغ أثر إليوت في شعر نودن دروته في ثلاثة

عقود هي : الثلاثينيات والاربعينيات
 والخمسينيات . أما بعد ذلك فقد انمى أودن درسا
 مستقلا . ودخل مرحلة « هوراسية » كلاسيكية .
 يظهر لنا في صورة رجل متحضر ، ذي سحره
 رهيبة . يحب بيته اللداني وما ألقه من أصدقاء
 وثائق ، وينظر بكثير من الشك إلى قضايا العالم
 الأكبر من حوله . ولم تتج هذه المرحلة الأخيرة شيئا
 في مثل شموخ « الرباعيات الأربع » - نتاج
 شيوخه إليوت - ولكنها لا تنود أن يخلص من هذا
 إلى القول بأن أعمال نودن الأخيرة تمثل انحدارا عن
 مستوى أعماله الأولى ، على أعمال جبهة في حد
 ذاتها . وإن لم تكن - غيا يحتمل - قادرة على أن
 تحل تنود أعمال إليوت الأخيرة

ويختلص الفصل السادس أثر إليوت في
 مسرحيات نودن الشعرية . متنا مدح من كلا
 الجانبين (١٩٢٨) و « رفصة الموت » (١٩٣٣)
 على أثر شفرلين دراميتين لإليوت مشرتا لأول مرة في
 مجلة « ذا كرايرون » في ١٩٢٦ - ١٩٢٧ تحت
 عنوان « صويي في نزاله » . أما مسرحيات أودن
 الثلاث التالية - وكلها مكتوب بالاشتراك مع
 كريستوفر إيشرود - فهي تردد عدة أصداء من
 مسرحيات إليوت « الصخرة » (١٩٢٤) و « جرملة
 قتل في الكاتدرائية » (١٩٣٥) . من شعر إليوت
 الباكر . كإليوت وأودن يشتركان . كلاهما . في
 ظهورها من مواضع المسرح الطبيعي المشرق في
 الواقعية ، موى فطنها إلى الإمكانيات الدرامية التي
 تنطوي عليها أشكال مسرحية أقدم عهدا من قبل
 مسرحيات الأنثاق في المصور الوسطى . والمجولة
 في المسرح الإغريق . وبالرغم من أن حياة أودن
 المسرحية كانت قصيرة الأمد - ظهرت آخر مسرحية
 له « على الشخم » عام ١٩٣٨ - فقد نمرس
 استخدام مائطه من لجارب إليوت الدرامية

بعد هذه الفصول الأربعة - وهي مركز
 الرسالة - نجد فصلا عنوانه « أكان إليوت مدينا
 لأودن ؟ » عن هذا السؤال نجيب الباحث
 بالإيجاب . مع بعض التمحطات : ثمة دلائل على
 أن مسرحية أودن المساة « رفصة الموت » (١٩٣٣)
 قد كان لها بعض الأثر في مسرحية إليوت المساة
 « الصخرة » (١٩٣٤) . إن الصدى يشتركان في
 الكثير : الكهنة الساسية المعاصرة . والبحث عن
 علف . والإشارة إلى الغزو الديمقراطي لانجلترا .
 ورمه معاداة الساسية لدى بعض الشخصيات .
 واستخدام المصطلح الساسي . بل النظم الزكيك
 هذا في بعض المواقف

كذلك خلعت مسرحية أودن المساة « الكلب
 تحت المظلة » (١٩٣٥) ومسرحية « صمود في ١٦
 (١٩٣٦) - وبالأخص هذه الأخيرة - بعض آثار
 على مسرحية إليوت « اجتماع شمل الأسرة »
 (١٩٣٩) على أن نودن لم يؤثر في المجاهات إليوت

الاجتماعية أو السياسية . وقد كان إليوت ، عادة ، يحيل ما أنعمه من أودن إلى شيء أفضل ، أو على الأقل إلى شيء مختلف

وتنتهي بحاشية الرسالة ، بعد أن نجمل ما حصلته من خبط ، إلى عدد من النتائج أهمها

١ - أثر إليوت في شعر أودن من حيث الموضوع والقيمة على السواء . لقد شكل إليوت نظرية أودن إلى حضارتها ، كما ووده بالأدوات الفنية القادرة على أن تعكس روحها وشعرها

٢ - كان نقد إليوت الاجتماعي من العوامل المساعدة على إعادة أودن إلى الساحة . وتبصرته بأوجه النقص في نظريات هرويد وماركس وغيرها . وكان نقد أدبي . أثر إليوت في أودن من حيث الإيمان بفكرة الموروث . وطبيعة الشعر . ودور الشعر في المجتمع الحديث

٣ - كان أثر إليوت في أودن على المصنوع أثرًا محدودًا ، فهو لم يؤد إلى المحاكاة الصباشية

خلق مصطلحًا شخصيًا فريدًا متبيرا . وعلى ذلك - كما يقول آ . ت . تولى في كتابه «شعر الثلاثينات» - هي أن أودن كان ينظر إلى إليوت «على أنه قدوة تختلج أكثر منه نموذجًا يسبح»

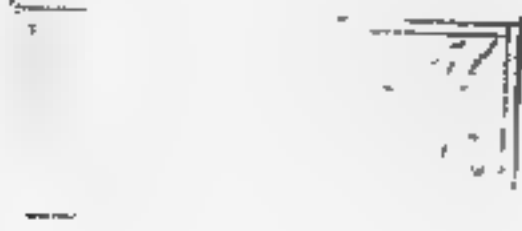
٤ - لم يكن التأثير قادمًا على الدوام من اتجاه واحد إذ يبدو أنه قد كان لأودن بعض الأثر في مسرح إليوت في الثلاثينات وبقى - في النهاية - أن يضيف فن إليوت لم يكن ، بحال من الأحوال ، المؤثر الوحيد ، فوحي المؤثر الأكبر - في أودن . فهناك دافعي ، ولاجلالاته . وبوجه الذين قال أودن يوما إنهم أكبر المؤثرات على إنتاجه . وإلى هذه الأسماء ربما ينبغي أن نضيف اسم توماس هاردي الذي اكتشفه أودن لأول مرة عام ١٩٢٣ . ونقل من شعره المصلي طوال حياته

تمة اتجاه بين النقاد المعاصرين إلى التغير بين موروثين من تقاليد الشعر الإنجليزي . فهناك من ناحية موروث دمرى نشأ في فرنسا (وكان شاعر ونقاد فكريين) وديجار آلان بو - من رواده) ولجل

في أعمال يودليز ولاهورج وكوربيير وغيرهم ، ثم استنبه بلوند وإليوت في قرية البحيرا . وهناك ، من ناحية أخرى ، موروث الإنجليزي صميم يصرب بحدوده - كما يقول الناقد صمويل هاينز (محقق التمايز الأدبي ، ٤ فبراير ١٩٧٧) - في غنائيات العصور الوسطى . وقد نقله إلى القرن العشرين توماس هاردي ، مارا بشعراء من طراز وردروث وجون كيت . ومن رأي كاتب هذه الرسالة أن الزمن قد ثبت أن إنجاز أودن الفريد يستل في جسمه بين هاتين الحديتين من جدائل الموروث . لقد رائج أودن بين حلبة الموطس الإليوتية ، وإبحرية هاردي الصبيحة . ومن اتجاه هذين العنصرين في عمله خلق فنا مبتكرا عصري المذاق من ناحية ، ولقيديا واسع الطول من ناحية أخرى .

وتنتهي الرسالة بنسج بيوجرافيا بنسج (١) بيوجرافيا من الأعمال المذكورة في البحث (٢) بيوجرافيا من أغلب ما كتب عن أودن بمختلف اللغات في الفترة من ١٩٧٦ - ١٩٨٢ (٣) بيوجرافيا عن أودن في اللغة العربية (ترجمات ودراسات) في الفترة من ١٩٨٨ إلى ١٩٨٧





● في ندوة
الحوار العربي الأوربي
● هامبورج ●

ازدواج المنطلقات واحادية النظرة وذاوية الخطاب

صبري حافظ

تتطوى العلاقة بين العرب وأوروبا على قدر كبير من الكثافة والتوتر والتعقيد، ليس فقط لأنها علاقة حركية مشروطة بقدر كبير من الحتمية والفكرية التي لا فكاك منها، أو لأنها علاقة تاريخية تمتد في أحوار إلى قرون وقرون وتتبدى عبر كل مرحلة تاريخية معينة في صورة متميزة ورفاء جديد، وإن لم تحل هذه الصور جميعها من معنى التوتر والتعقيد، ولكن ايضاً لأنها علاقة بين شعبين حضاريين متباينين بل متنافرين ومن هنا فإنها تفضي على جديده الخلق والتنافس والسيادة الفد لتقيده ورغبته في الاستحواذ عليه والصراع معه واحيانا تدميره؛ وتتطوى عبر مراحلها التاريخية على قدر كبير من تبادل الأدوار والمراكز، حيث نخضع حضارة لأخرى مرة ثم تعود هذه الحضارة الخاصة فتضيق من كبتها، بل تخضع الحضارة التي هزمتها من قبل لغزوها وأحياناً تسيطرها الكاملة

العربية ثم لا تلتصق الهبة العربية الحديثة في مطلع القرن التاسع عشر أن تدق بجيوش محمد علي أبواب أوروبا في حرب المورة فتجتمع أوروبا لتوقف الزحف العربي، بل تشرع بعد ذلك بمحور قلبلة في عرض حبايتها أو انتدابها أو احتلالها على أجزاء مختلفة من الوطن العربي فارصة، عليها رؤاها الحصارية ونظامها.

لكن الصحوة العربية التي بدأت في عصر محمد علي في مصر لم تسمح للاستعمار الأوروبي الحديث في القرن الماضي أن يستمر لنحطة

ومند وهي كل بجانب من الجانبين بوجود الآخر وهذا التوتر العائم على حدود واندام لا ينهي بينها فقد عرا العرب أوروبا عسكرياً وفكرياً إبان ازدهار الدولة العربية في العصورين الأموي والفاطمي. ثم دارت الدوائر وحاولت أوروبا غزو العرب إبان الحروب الصليبية، وما إن تصورت أنها حققت انتصارها حتى هب العرب بقيادة صلاح الدين وردوا، فلول الجيوش الأوروبية خالصة على أعقابها. وعكفت أوروبا على جراحها تدرس ولاتع هزيمتها وبهم كل إنجازات الهبة

هائتا في أي بقعة من أرض الوطن العربي ، فتواصل ضده المقاومة الشعبية والوطنية منذ البداية - وهذا ما لم يحدث في بقاع كثيرة أخرى، استطاعت أوروبا استعمارها وتوطيد سيطرتها عليها دون مقاومة تذكر في هذا الوقت - واستمرت هذه المقاومة وتواصلت طوال الحقبة الاستعمارية وحتى يحصل الوطن العربي من الاستعمار كلفة ، وإن فشل حتى الآن في انتزاع آخر خناجره الكريمة والمعرّضة في قلب الوطن العربي في فلسطين المحتلة .

ولا تترك هذه العلاقة الكثيفة المتوترة فاعله في واقعنا المعاصر وهذا التوتر والكثافة والتمتعيد هو الذي فرض ، أو بالأحرى طرح في مرحلة جديدة من مراحل هذه العلاقة الفاعلة شعار الحوار ومنطقه ويرمض للشعار بطبيعة اسمه ذاتها منطق التدبيرة والجدية والرجعة الصادقة في الفهم والتفاهم وتشييد جسور التواصل الفعلي التي تعبر عليها - في اتجاهين لا اتجاه واحد - المصالح والرؤى والمنافع وتتوقف عبرها عرى العلاقة وتزدهر فاعليتها . فكيف ثم هذا الحوار ؟ وما طبيعة ندوة الحوار الأوروبي العربي التي عقدت في هامبورج بين ١١ - ١٦ أبريل (نيسان) ١٩٨٣ والتي خصصت للجانب الثقافي والحضاري في هذا الحوار ؟ وهو في الواقع أحسن الجوانب مجيها وأهمها وأكثرها قدرة على ترسيخ القواعد التي ينطلق منها الحوار في شئ الهالات الأخرى . وماذا جرى في هذه الندوة الهامة التي أقيمت عليها العرب والأوروبيون يبدخ و سحاء ؟

بعض التحصيص والعمومية

ومن البداية فليس نوعا من الازدواجية في منطلقات فهم كل من الطرفين لطبيعة هذا اللقاء ووعيه . فلم يكن اللقاء من نوعية الاجتماعات الاحتمالية الصالحة التي تكرر لها الأسكابات الماثلة ويبنى عليها بديح وسحاء . دون أن تتمحور عن حصاد يتناسب مع مايدل منها من جهد وما علق عليها من آمال . وكأن المقصود هو الطغوس لاحتشادية دأبها وماصاحبها من صحيح إعلامي . وإن كان فيه الكثير من ملامح هذه الاجتماعات وسماها الاحتشائية . وكان النقصة للظروحه يست إلا مجرد نكأة لعقد تلك الاجتماعات التي ما يلبث أن تدير ظهرها لتلك النكأة . لتستريح عما يبيحه الاجتماع ذاته من مراسم . وتسيرها جنسات الشفق بالألفاظ وطقوس التبريم بسخط وكلمات والأصعب الملاحة التنظيمية

وم تكرر الدوة أيضا من دعية الفصائل لعادنة المتواضعة التي تكرر حل جهدها من الدقيق فعبه . أو انيحت المبرصوى رخص لا بعد مشككة واستقصاء شئ احتمالاتها . وتتفق عن مشروعات بناءة ونتاج ملموسة واضحة . ويركان فيها أيضا شئ كثير من سمات هذه اللقاءات الفرصية للحادة لأن عواصمها المتواضعة « ندوة » أو Symposium بالإنجليزية أو انجليزية أو الألمانية - فهي كلمة لاتية تستعمل في معظم اللغات الأوروبية - تطوى على راحة وصحة في اعتماد سيرب حفلات العمل والخلد التفتاق المعنى

غير أن الندوة في الواقع جاءت خلطاً هجيناً من الأسلوبين هرعن عواصم المتواضعة « ندوة » فقد جمعت أكثر من ١٥٠ مشاركاً بالصدرة التي جعلها أقرب إلى المؤتمرات الفصفاصة منها إلى الندوات وحلقات البحث . ولاغرو فإن وراعا الإمكانيات المادية والتنظيمية مجموعتين من أقوى المجموعات الإقليمية في عالم المعاصر وهما مجموعة الدول العربية ثمة في جامعة الدول العربية ومجموعة السوق الأوروبية المشتركة ثمة في هيئة المجموعة الأوروبية . ومن هنا ظلت هناك درجة من التوريب صمومات هذه الندوة الأكاديمية والعلمية وبين الطسعة قسبسية والأهداف الخصاصرة الشاملة الكامنة وراء الندوة لمثل هذه الندود والمتصلة في نوعية الإجراءات التنظيمية وتكرير نوهود المتصلة لكل جانب من جوانب الحوار .

إجراءات ذات مغزى

ومن البداية سجد أن حمراية المكان لدى عقدت فيه الدوة . وعمدية تنظيمها وطسعة لاحتشادات الصغيرة . ووعيه الخليل . لا تفل في أهميها ودلالها عن الرؤى التحتية العميقة التي يتنص عليها هذا الحوار عما دار في جلسات هذه الندوة العامة ، أو في حلقات نخبها المتخصصة ، من مداولات ومناقشات ، أو ما وصفت إليه في نهاية اجتماعها المتصلة من توصيات وقرارات . وكان من أهم هذه الإجراءات الدانة اختيار ألمانيا مكانا لعقد هذه الندوة ، فألمانيا من أكبر دول المجموعة الأوروبية براءة من المذم الذي أريق طوال القريب الأخيرين في ساحة الصراع العربي الأوروبي ، وهي في نفس الوقت واحدة من كبريات دول المجموعة الأوروبية ومن أكثرها تأثيرا فيها وأنجحها اقتصاديا وحضاريا ، ناهيك عن إسهامها الفكري والحضاري المتميز ، هي موطن كانت وهيجيل وأدورنو . وجوته وشيلر وهابو وتوماس مان وهيرمان هسه . وياح وبينبرغن وفاجير وغيرهم من كبار الماهات الفكرية والإبداعية في الثقافة الأوروبية ، كما أنها - وهذا أمر جوهري بالنسبة لهذا الحوار - مهد واحدة من أكثر حركات الاشتراكية عمقا واستيعابا وموضوعية في معرفة الثقافة الإسلامية والعربية ودراستها وخدمة تراثها الفكري والروحي وبلغوى على السواء . ومن هنا كان الاختيار محاولة من الجانب الأوروبي لتزع سلاح الجانب العربي وإلغاء تعفظاته من جهة ، ولطرح الإرث الأوروبي الكتيب ضد الشرق خطف ظهره من جهة أخرى .

واحتات ألمانيا بالتالي مقبلة هامبورج ليدور فيها هذا اللقاء فهي واحدة من « بر مدن عصبة المدن الخامسة اعرف » وهي بوابة أوروبا الشمالية . لا يواسها على الحروب الذي يقع فيه الوطن العربي وإنما يواسها على الشمال والغرب وعلى العالم من خلالها فأوروبا لا تريد أن ترى العلم من خلال لافتتاح مباشر عبيد ، وإنما من خلال تبريد غير مرشح ثقافتها العربية والشمالية . وهي - أي هامبورج - معقل أحداثه ومهد فكرة الحرية العرب . ببحر حرية التي سبب على دعائم الفكرية الحضارة العربية المعاصرة

سعى هذا الاجتماع الحرفي رد على فراض مسئلي أو على مصادد وجودية مذاهب الابدو النهض الأوروبية والحاجة لا بعض

على النقاء ببحار الحصار العربية والإسلامية الزاهية في العصور الوسطى . وإنما على فكرة الحرية الفردية التي انتشرت عن عصه المدن الهاسية الجرمانية القديمة . ومع أن ألمانيا عهدت بمسؤولية تنظيم هذه الندوة إلى معهد الاستشراق الألماني بجامعة هامبورج فإنه أثر ألا يعقد جلساتها في قاعات للمعهد أو مدرجات الجامعة ، وإنما في قاعات واحد من الفنادق القديمة المادحة وهو فندق أطلانتيك الذي يطل على بحيرة إيستر الحسنة في قلب المدينة القديمة . وكأنما يحرص على تجريد اللقاء من طابعه الجامعي الضيق وأن يعطيه بعداً اجتماعياً عاماً

التحليل بين الاعتدالية والدفاعية

إذا كان هذا الحوار أن يبدأ غداً أن يبدأ جراحاً على أرض أوربية وأن يطلع من فوق منصة أوربية عامة . حتى لو كانت جامعة الدول العربية هي التي دعت إليه . وحتى تبرهن أوروبا على أهمية هذا المنطلق ودلالته فقد عملت إلى اختيار ممثل الجانب الأوروبي في هذا الحوار بطريقة جيدة . إذ عهدت إلى كل بلد من بلدان المجموعة الأوروبية باختيار الوفد الذي يمثل في هذا الحوار من ٦ - ١٠ أشخاص . وحاولت البلدان الأوروبية عموماً أن تختار وفدها من بين أفضل المتخصصين فيها في شؤون العالم العربي . أو لإسلامي . وأكثرهم خبرة به في كل بلد من هذه البلدان

كان هذا هو جوهر الاختيار وإن اختلفت مظاهره وتبدلاته قليلاً من بلد إلى آخر . فبما كان أغلب ممثلي إيطاليا وهولندا وأيرلندا أساتذة الجامعة المتخصصين في الدراسات العربية والإسلامية . وكان كلا من فرنسا وألمانيا وبلجيكا حاولت تحقيق نوع من التوازن بين الجامعيين والسياسيين من صفراء أو ساسة متخصصين في الشؤون العربية . أما المختار فقد حاولت تحقيق توازن أعرض بين الجامعيين والكتاب والإعلاميين والفلسفة . إذن فقد قدم الجانب الأوروبي أفضل عناصره الدارسة للعالم العربي . أو صاحبة الخبرة الطويلة في التعامل الإعلامي أو السياسي معه . وكأنه يريد أن يؤكد معرفته الحيدة بالعالم العربي . بمشاكله وقضاياها . وأن يعتد في سموات التشويه الطويلة لسمعة العالم العربي والإسلامي . وعن الصورة المشوهة التي رسمتها للعرب أجيال متلاحقة من ناشري الأعالي والتحيزات .

لذا فعل الجانب العربي ؟ بدلاً من أن يقدم للعرب أفضل المتخصصين بينهم في الدراسات الأوروبية . وأصحاب الخبرة لطيفة في التعامل الحضاري والثقافي والعنسي معها . كان عدد كبير من المشاركين العرب من موظفي الجامعة العربية الرسمية الذين وحدوا في الندوة فرصة ساعة لسفرة أوربية مدعوة التكليف . دون أن تكون لديهم القدرة على الإسهام في أي حوار علمي حلاق . وكان عدد قليل منهم من الوجوه الثقافية والرحمة والفلسفة في بعض بلدان الوطن العربي التي فهمت أياً موقعه مدافع عن سياسات حكوماتها الرسمية . لا للمشاركة في حوار فكري وثقافي مجهد . وكان ثمة عدد أقل من مثقفي العرب وداسيهم لا تحاول

عندهم أصابع اليد الواحدة . بل إن واحداً من أبرز المثقفين العرب الذين شاركوا في هذا اللقاء معالية واعتذار وهو الأستاذ محمد أركون جاء ممثلاً لإحدى الجامعات الفرنسية

ويبدو أن هذا الخلل الشديد في التمثيل ونهايت مستوى الجانب العربي ليس نتيجة لغياب أو تعيب للمثقفين المصريين عن هذا اللقاء . ومعظم المثقفين الثوريين في مختلف بلدان الوطن العربي صعب . ولكنه أيضاً امتداد لتشكيلي اللبنة المتخصصة في التعارض الثقافي والمنسقة عن الحوار العربي الأوروبي والتي أعدت موضوعات هذه الندوة . إذ تكومت اللجنة من خمسة أعضاء أوروبيين كان اثنان من سياسيين هما إيرهارد كونت (الخارجية الألمانية) وبيرو بوري (الخارجية الإيطالية) وثلاثة من أساتذة الجامعة هم د . أندريه ديجون (جامعة إيكس آين بروفانس الفرنسية) يود ديريك هوبود (جامعة أكسفورد الإنجليزية) يود . فان بيوسبير (معهد العلوم الاجتماعية الهولندي بلاماي) . وحملة أعضاء عرب كانوا جميعاً من موظفي الجامعة العربية بنوس وهم السادة الطاهر جيجار . وإميل الكيك . وفابر عبد النبي . وشحاته بخوري . وموفق عبد القادر . وقد يكون جميعاً من الموظفين الأكفاء لكن لم يعرف عن أي منهم إسهامه الجاز في ميدان الدراسات العربية . أو حتى العربية المعاصرة على مساحة الوطن العربي . وليس يسهم واحد من كبار مثقفي الوطن العربي . أو أبرز مفكره المعاصرين .

وقد كان لهذا الخلل الواضح في التوازن بين ممثلي المجموعتين في اللجنة التي أعدت هذه الندوة . وبالتالي في المشاركين من الجانبين في الندوة ذاتها . أثره الواضح على تفرج الحوار بين الاعتدالية والدفاعية وغياب التدية . وبالتالي الخدية على مساحته . اعتدالية الجانب الأوروبي عن عدم فهمه أو إسهامه للجانب العربي تاريخياً و آياً . وهي اعتدالية تطوى على جانب كبير من لدانة والأدب . فلا يزال معظم الذين حضروا من الجانب العربي غير قادرين على تقديم ما يستحق المهم . أو بل نحو بل تجاوز مرحلة الإسائة . ودفاعية العرب عن أنفسهم وتاريخهم القديم أو الحديث . هي دفاعية تستقر إلى الكياسة والموضوعية . وتطوى على اعتراف بالفدب أو الدوبة . وإلا فلماذا يدافع الإنسان عن نفسه إن لم يكن موضع دس أو موضع همة . كما أنها قد أوقعت معظم ممثلي الجانب العربي بدون إدراك من أعينهم . أو تحضرهم في برزخ أنشطة الرؤية الشائنة والسائدة عن العرب . والتي تسرى في عروق كل مدارس الاستشراق العربي عن اختلاف منازعها واتجاهاتها . تلك الرؤية التي تزعم أن العرب أساس دوو حصار عظمية دارسة . ولا حاصر هم سوى حاصر متخلف شبر الشفة

وقائع الندوة

ولكي لا يسبق العرض سائلاً عن ر سواف ولا على وعاله هذه الندوة . وما طرح في قاعاتها من قضايا . أو في حده من مناقشات ومناقشات ومن تلبية مسجد أو دوع هذه الندوة قد انصبت في قسمين كبيرين . هما وأكثرهما هو قسم الحوار العام

الذي قدمت فيه البحوث ، وطرحت في سلحة معظم المداخلات المكمية والمداخلات النظرية والمهنية ، وثانيها هو قسم حلقات العمل، الذي انقسم بدوره إلى ثلاث حلقات : أولاها لدراسة آفاق التبادل الثقافي ومشروعات التعاون في البحوث والمطبوعات ، وثانيها لبحث هجرة العمال والمتعلمين والضرورات الخاصة إليهم وأثارها الاجتماعية والثقافية ، وثالثها لمناقشة برنامج التعاون في تعلم اللغات ووسائل الهوى بتعليم اللغة العربية للأوروبيين .

وإذا كانت حلقات العمل قد استهدفت - بطبيعتها - بحث الموضوعات المطروحة بها بطريقة متخصصة ، حول مائدة العمل المستديرة ، فبغية الوصول إلى أوسع التوصيات والاقتراحات الرامية إلى التغلب على الصعوبات - أو صياغة الحلول الفادرة على استكمال المشاكل ، والتخلص من أسبابها وأعراصها معاً ، والتي يمكن أن تعرض بدورها في قاعة الحوار العام ، فإن قسم الحوار العام وما قدم فيه من أبحاث ومداخلات هو الملتقى المستحق لتبرير عتده بشيء من التفصيل

وقد بدأت جلسات ندوة الحوار بحلة افتتاحية صبيحة يوم الاثنين ١٢ أبريل (يسان) ١٩٨٣ قدم فيها كل من الممثلين السياسيين للجانبين العربي والأوروبي قصوره عن الحوار وهذه منة . فبعد أن قام الدكتور كلاوس جون دونان رئيس مجلس مدينة هامبورج الخاضعة الحرة بتقديم كلمة ترحيبية باسم مدينته التي تستضيف الندوة هذه ، والتي تأمل أن تسبغ عليها من روحها وقيمها الحرة الكثير ، أعف وزير الخارجية الألماني هانز ديتريش جيسر ليعده كلمة المجموعة الأوروبية ويحدد طبيعة تصورها لهذه الندوة ، ثم أمين الخدمة العربية للشاغل القلبي الذي قدم بدوره تصور المجموعة العربية لها

أردواج الرؤى والمنطلقات

ومن البداية ندس قدرأ كبيراً من أردواج الرؤى والمنطلقات المهنية في تصور كل من الجانبين للندوة ولطبيعة الحوار الذي سيحري أنامها . فمن الطبيعي أن يكون لكل جانب رؤاه وتصويراته الخاصة . ولكن من الضروري ألا يكون هناك تناقض جثري بين هذه الرؤى والتصورات ، وألا تحجب هذه التناقضات رؤية وجهة نظر الآخر وتصويراته . أو تحول دون الحوار الحقيقي منه . وإذا ما بدأنا بكلمة الممثل الأوروبي (وزير خارجية ألمانيا) سجد أنها كلمة رجل جاء يعرض برنامجاً للعمل ، يشطه الحاضر والمستقبل أكثر مما يهيم الماضي ، ويعرف وقع أقدمه ومايريد بلطفه أولاً ولأوروبا عربية ثانياً ، من التعامل والحوار مع الوطن العربي . وهو يطرح برنامجاً هذا على للتعاونين راجعاً سهم في تعهده ونبيه .

وبرغم دماثته وحصافته الواضحة في تقديم برنامجه وتصويراته . وفي التلرع بأسلوب الحوار والإقناع والحوار والمنطق التاريخي ، فإنك لا تستطيع أن تمكث كعربي وأنت تنصت إلى كلماته الهادئة الرصينة أن

نحس ببعض القلق لما يتحفظها من مشاعر الاستعلاء الخفية ، ومن ترعات السيطرة الواحة نارة والبديهة أخرى ، ومن هواجس اسحت عن دور أوروبي ، أو بالأحرى السعي للعب دور أوروي متميز في المنطقة العربية ، لا باعتبارها جارا جديراً بالصداقة - وإن كان هذا ما يعصح به منطق كلماته - وإنما باعتبارها - كما يتبدى من مضمونها التحق وإيمائتها المحبة - المكان الحيوي بالمفهوم الحرمانى المعتنق للعلاقى الأوروبي الموليد .

وإذا ما انتقلنا إلى كلمة الممثل العربي (الأمين العام لخدمة الدول العربية) سجد أنها تفتقر إلى تعدد المستويات هذا ، وترجع بين العتاب والاعتذارية . فقد استلها بالإسهاب في امتداح ألمانيا وحضارتها وعلاقتها بالعرب ، بصورة تنطوي على قدر من المبالغة ، ومقدار من الدونية التي تبدى في رغبته في تربة العلاقات الألمانية العربية من شوائب العنف ، وترعات السيطرة أو الهيمنة ، وفي دعونه إلى أن السيل الأفضل لتأكيد الذات العربية يكون بالمعرفة المسيحية الموصوغة « الحضارة فرضت تعرفها المادى » !!

ثم انطلق بعد ذلك للدفاع ببنمة اعتذارية واضحة عن صورة العربي ، مناشداً أوروبا أن تتخل عن الصورة الشائنة التي كونها للشرق باعتباره خامساً باطياً ، وعن الأوهام الشائعة من أن الحضارة العربية لا تلامم أصلاً مع مقتضيات التطور العصري . ومحاول أن يقمها بأن الحضارة العربية ليست حصارة القول وببلاغة اللفظة الحرفاء ، لأن لها ميراثاً فكرياً وروحياً حصيباً ، ينض على التسامح العرق والدينى وعلى التكامل والتداخل بين المجموعات الروحية والثقافية الداخلة فيها والصاعدة لتسبجها أثرى التميز ، بالصورة التي مكنتها من الافتتاح النقدي الخلاق على ميراث الثقافات الإنسانية الأخرى ، من يونانية وهندية وساسانية وبرهنية وصينية .. الخ . وهو يتفاعل أنش حركة الترجمة وازدهرت في فيه المعارف والعلوم ، وتبلورت فيه الطريقة التجريبية في البحث والاستقصاء وضحت آفاقاً بكراً ونضيات جديدة للقياس والمعرفة .

وبعد التباهى بعراقه الماضي العربي المؤنق جاء دور جهامة الحاضر المتهاوت الذي لا يتوفر فيه المياكل اللازمة للبحث النورم ، فتترح منه الخبرات والعقول العربية إلى الشمال العربي المتضخم ، مكرسة بذلك تحلف الواقع العربي أو معرفة إيقاع نظوره - فهجرة العلماء ليست كهجرة العمال . لأنها تحرم المجتمع من أرق ثماره وأكثرها ضرورة لنوره وتطوره ، وتطرح بحدة مسألة نقل التكنولوجيا كموضوع رئيسي من مواضيع الحوار. ومن منطلق هذا الحاصر المتعل بالمشاكل طرح الشاغل القلبي مسألة إنشاء دولة الكيان الصهيوني وأثرها الدامى على المنطقة العربية ، ومحاولتها الوحشية تدمير طابعها وشخصيتها واستتصال عمادها المتأججة كالتجودح اللسانى ، وعرض هيبتها الكمية عليها ، منيا أوروبا إلى أخطار هذا الكيان، وإلى اعتبار هذه للسألة من القضايا الحيوية في التعامل مع العرب أو احوار معهم . ثم دعا أوروبا في النهاية إلى مزيد من الاهتمام معرفة الحضارة العربية والإسلامية والتفتح عليها ، في مقابل خروج العالم العربي من موقفه الانطوائى ودراسته للعرب دراسة تحليلية ونقدية مما

هل استطاع الأوروبيون التصح على الحضارة العربية والإسلامية دون استعلاء أو عقد ؟ وهل تمكن العرب من الخروج من دفاعهم البطواني والتحل عن التفويض العاجزين : الرخص الذات للحضارة العربية أو محاكاة البغائية لمادجها من أجل إعادة النظرة النقدية ، لخلافة في الحضارة الأوروبية ومجراتها ومطلقاتها . هذا ما سيجب عنه تناولنا لأبحاث الندوة وخاصة في يومها الأولين ، المكرس حاشية صياها صورة كل حضارة من الحضارتين . كما ينعكس على مراء الحضارة الأخرى

في مراءيا الآخرين

انبعث الندوة أسير تعقيبا جيدا . وإن شاب تطبيقه شيء من القصور . برعم الإكديبات الحيدة التي نولعت ها - وهو أن ترجم جميع البحوث ونطلع وبرج سلفا على المشاركين لقراءتها قبل عيبتهم إلى هامبورج . وفي الندوة يقدم صاحب البحث ملخصا شمهيا للبحث في عشرين دقيقة . يليه نقاش مخصص من دارس من المجموعة النقديّة . فإن كان مقدم بحث عربيا فيجب أن يكون المنصب عليه أوروبا . والعكس بالعكس . ولا يقل التعقيب أهمية عن البحث نفسه . بل قد يفوقه أحيانا في نسق والزاه ، ولذلك فقد أعدت لتعقيبات سلفا وصحت كبحوث مستقلة . ثم عرضت هي الأخرى شمهيا . وبعد تقديم البحث والتعقيب يفتح الباب للمناقشة من بقية مشاركين . حيث تقتصر كل جلسة على بحث واحد ، وأحييت تعقد في اليوم الواحد جلستان طويلتان تتاح في كل منهما الفرصة لمناقشة موضوع واحد . بأكثر قدر من أهمية والدراسة والعمق . هذا فضلا عن جلسة يومية خلفات العمل بعد الفرج من الجلسة الصباحية الأولى .

وقد حصصت الجلسات الأربع الأولى لتتصرف على صورة كل حضارة ، كما تبدى في مراءيا الحضارة الأخرى ، والمشاركين التي طرحها هذه الصورة بالنسبة لمألة الحوار ذاته . فقدم أليساندرو بوساني (الأستاذ الأكاديمية لبني القومية بروما) بحثا عن التصور الأوروبي للحضارة العربية ودلالات استنتاجه هذه الصورة في الجلسة الأولى . ثم قدم أنطون المقدسي (بوزارة الثقافة السورية) بحثا عن التصور العربي للحضارة الأوروبية وكيف يتعامل العربي مع هذا التصور في الجلسة الثانية . وفي اليوم التالي قدم إدوارد موزيتر (حريفة أكيمر الإنجليزية) دراسة عن الأبعاد الدينية والمخارجية للحضارة العربية في أوروبا المعاصرة . في مرحلتها الانتقالية نراهنة ، ودلالة ذلك بالنسبة لمستقبل الحوار العربي الأوروبي . ثم قدم المذكور عبد القادر ربادية (أمانة الجامعة العربية بتونس) بحثا في الجلسة الرابعة ببعض العنوان ، ونكن عن الحضارة العربية في عالمنا المعاصر ، وأبعادها الداخلية والمخارجية في هذه المرحلة الانتقالية ودلالات ذلك في إطار مستقبل الحوار العربي الأوروبي .

وإذا بدأنا بالبحث الأول لأليساندرو بوساني سنجد أنصا بإزاء عرص تاريخي مسهب ودقيق لتصور أوروبا عن العرب ، والعوامل

الفاعلة في هذا التصور ، على مدى فترة تاريخية طويلة . وهو يعرض للمراحل المتعددة التي مر بها هذا التصور . عبر مرشح الكيسة الثقافي والروحي والمعرف ، وخرج بصورة مشوهة للعرب في ذهن الدارس الأوروبي ورجل الشارع على السواء ، تستهدف تحريضها المنظم على مقت العرب باعتارهم علو الكيسة السياسي (وبالتالي أوروبا) انداك . ويحاول أن يدين هذه الأفكار ، أو الأعبيط العجيبة التي شاعت بين مثققي أوروبا القديمة والوسيلة عن العرب . وأن يتقد ما بها من حطل وشطط وتغير في نوع حريد من نقد الذات الذي لا يستهدف تعرية هذه الذات بقدر ما يستهدف إكبار قدرتها على الاعتراف بالخطأ . ويتوقف في عرصه هذا عند حدود العالم الأكاديمي الخلف ، دون التعرض لشق تهديدات صورة العرب عبر الوسائل لمربية الأخرى ، ولا لدور هذه الصورة الكنسية الشائنة في توليد مجموعة من الأعماط الفكرية التي لا تزال فاعلة في العقل الأوروبي رغم تصحيح الأكاديميين لها في دوائرهم العلمية الصيفة

ويبص بحثه في الواقع على مصادرتين أساسيتين لا تفلان أهمية أو خطرا عن إغفاله لامتدادات الصورة التقليدية الشائنة بعرب في ذهن الأوروبي . أولاها أن الثقافة والحضارة العربية أو الإسلامية . وتعتبر أدق كل ماله قيمة فيها قد أصبح الآن جزءا لا يتجزأ من ثقافة الحضارة العربية وفيها ليس فقط لأن الشائع بروحه للحضارتين واحدة أو متشابهة . ولكن أيضا لأن الإبحار الحضاري الكبير للثقافة العربية والإسلامية قد انتقل إلى أوروبا برمتة في القرون لوسطى ، فاستوعب وعصيته وتمثله وأخذته قاعدة الإبحار - الحضارية والفكرية الراهنة . وثانيها أن الحضارة الأوروبية هي الحضارة ، بأداة التعريف المفضية ، هي الأكثر نموا وظهورا . وهي الفاعلة على نقد نفسها نقدا ذاتيا وعلى طرح أية إيجابيات فاعلة للأستة والتحديات التي يواجهها عالمنا اليوم .

أما بحث أنطون المقدسي فإنه يبدأ بطرح مقولة أن الذات المتصورة تعبر عن نفسها في صورة الآخر بقدر ما تقدم تصورها عنه . فهناك جدلية فاعلة بين الذات والآخر تمثل فاعليتها في طبيعة التحولات التي انتابت صورة العرب في ذهن المثقف العربي ، بدء من الإعجاب الموضح في كتابات الطهطاوي ، مروراً بالخيرة النفقة في أعمال تلاميذ الأفقاني ومجادلهم التوفيقية عند محمد عبده وعلى مبارك وقاسم أمين وشكيب أرسلان وغير الدين التونسي وغيرهم . ثم بالاحتفاء المطلق للمودج الأوروبي بشق اتجاهات هذا الاحتفاء البادية أو المستنرة عند الأخوين صروف وشبل وشبل وفرح أنطون وأحمد لطفي السيد وإبراهيم البارجي ، وصولاً إلى مرحلة إعادة اكتشاف الهوية القومية في مجلياتها الإسلامية عند شكيب أرسلان . أو انعطافية عند سلامة موسى ، أو العقلانية عند طه حسين ، أو القومية عند نجيب الماروري وساطع الحصري وركي الأرسوري . والتي وجدت في دعامة مجال عبد الناصر تعبيرا قويا لشق نزعات الفكر القومي من التاحتين الحضارية والسياسية

وإذا كانت مصادرات بوساني تتطوي على قدر كبير من العطرسة

والعالم العربي ، وهي حركة في اتجاهين وإن كانت لا تزال تقتصر إلى التوازن على عدد من المستويات . وتنع ذلك ظهور اللغة العربية في الكثير من شوارع مدن أوروبا الكبرى لأول مرة مكتوبة ومنكلمة ، وظهور مشاكل المهاجرين للعرب في هذه المدن مع بلاد محتاجهم ونكب بعضهم في الوقت نفسه .

أما البحث الرابع والأخير من أبحاث هذه المجموعة فهو بحث الدكتور عبد القادر ربابية عن الحصار العربية في عتاما المعاصر ، وموقفها من تعبيرات هذا العالم . وقد حاول بداية أن يتعرف مكانة الحصار العربية بين الحصارات المختلفة ، وحدلية علاقتها بالحصار العربية التي اعتمد ازدهارها على إبحارات الحصار العربية في عصرها الزاهر ، وأهمية عصر التفتح والاتصال بثقافات الآخرين وفكرهم والاهتمام بالعقلانية منذ بدايات النهضة العربية القديمة . وصبيغة ارتباط عصر النهضة العربية بمصر الاستعمار الذي سدد لها أبشع الصربات والتي أدى إلى انتكاسة حصارية واضحة .

ومن هنا كان الاتصال الحديث بأوروبا يم على وتر مشدود من السلب والإيجاب . لا يمكن بأي حال من الأحوال مقارنته بإيجابية الأثر العربي التاريخي على الحصار العربية التي استلهمت كل رؤاها العقلانية والعلمية من إبحارات العقل العربي القديم . ثم يتقل بعد هذه الملاحظات المبدئية إلى الواقع المعاصر فيتحدث عن بعض سمات المرحلة الانتقالية الراهنة التي تمر بها الحصار العربية وعن بعض مبرمها الشاعلة : وأولها مسألة العامل البشري وإعادة لسبوس بالمهام التي تتطلبها عملية النهضة والتحديث . وثانيها مسألة تراحم الأقتصاد في الثقافة العربية الراهنة التي انفتحت بلا شك على الحدود الأوروبية، وحاولت في الوقت نفسه الاحتفاظ بأصالتها الموروثة . وعاشت مرحلة من الازدهار النسبي الحديث الذي انجذبت فيه اللغة إلى الحديثة والبساطة ، واعتصمت فيه الثقافة على الجماهير الواسعة

وثالثها حدة الرغبة في التعبير وتفعلها في شئ مناسي حية . بالصورة التي تستوجب إعادة تنظيم العمل وتسييط العلاقات الاجتماعية . حتى يتحقق التغيير المطلوب ، دون أن تؤدي حركته إلى كثير من السليات . ورابعها نوعية التعبرات والتبدلات الاجتماعية الحادة الناجمة عن تضخم المدن ومايصاحبه من مشكلات تعرقل إيقاع السبة الحصارية في عدد كبير من بلدان الوطن العربي، ونساهم في زيادة قلق الشباب ونوتره . وخامسها مسألة الحلل في السية الاقتصادية في الوطن العربي ككل ، ذلك الحلل الناجم عن لتجربة والتشتت ، قالبلاد السية بالثروات ضيرة في الإمكانيات البشرية القادرة على استثمار هذه الثروات، والعكس بالعكس . ويسهي أخيرا إلى ضرورة التكامل الحصارى وحتميته .

وإذا تأملنا حتى اللحظة المعاصرة مسجد أنها يشيران إلى وجود أرض مشتركة للحوار لأنها يشيران بالمحاولة المخصصة لتعرف الذات في علاقتها بالمرجة مع الآخر ، بكل صعوبة هذه المحاولة وتناقضاتها المتعاقلة .

المتحمية فإن مصادرات المنطقي ومنطقاته تنطوي على قدر أكبر من التواضع والحيث ، لأنه لا يرى هبط أن تصور العرب لأوروبا ليس في الواقع إلا تصورهم للحقول التي يرونها عبر أوروبا لمشاكلهم وهمومهم القومية ، ولكنه يربط تطور التاريخ المعكزي العربي ، ورحلة الوعي القومي بهذا التصور ، باعتباره قوة فاعلة في هذه المرحلة ، بل مصدرا أساسيا من مصادر وحيها وإلهامها ، إلى الحد الذي دفعه إلى تسمية مرحلة البحث عن حل خارج إطار النموذج الأوروبي عبر محاولات تلاميذ الأصاني المتعددة بمرحلة «الخبرة» . وكان الهداية ومعرفة الطريق مرتبطة بحسب بالتعامل مع النموذج الأوروبي ، أو كما يقول باكتشاف الذات عبر صورة الآخر . وفي هذا قدر كبير من الظلم والحيث للتاريخ المعكزي للعرب في القرن العشرين على الأقل .

لجبات اللحظة الراهنة

عندما نترك انحباب التاريخي ومبارح مناطق المرحلة التي نضيق عليها التعبريات والمطلفات السبجية المتعددة المزيد من المخرج والإهام ، ونركز على اللحظة المعاصرة أو مرحلة «ما بعد الحديثة» ، كي سمنا أبحاث الندوة - وهي المرحلة التي أعقت انسحاب أوروبا كمعمر من العالم العربي ، وشهدت محاولات المتلجنة لإعادة . من معه على أسس جديدة - منجد أن الصورة تختلف كثيرا . إدوارد مورنر التي قدمها في جلسة الندوة الثالثة محاولة منة ختية ما للعرب وما عليه في رحلة تعرف الحديثة للعالم العربي ومعاصرة الموقف معه ، وفي محاولته للاستجابة للتعبريات الحديثة ومدى جدعه في إعادة التكيف مع قواعدها الحديثة .

بعد فرص هذه التعبريات طرح أوروبا فكرة الغير الأوروبي وراء صهرها وإن لم يكن . وليس من السهل علينا أن نتحل بها كلية ، علا تزال أوروبا مؤمنة بأن حصارها التي قامت على العقلانية وديموقراطية هي الحصار ، وما عداها لمر وعث . لكنها بحرة حكم تعبريات الحديثة أن تعيد النظر في بعض رؤاها وتعبرها ، خاصة في بعض القصايا الحساسة كقصبة الموقف من الكيان الصهيوني الذي يعتبر - على حد تعبيره - إبحارا أوروبيا ، وتعبرا عن فشل المشروع التبيرل الأوروبي في الوقت نفسه - ومن هنا فإن الإبحار الأوروبي له كان إبحارا سبقا بلديا ، غير أن ثمة بعض تعبريات التي يرصدها الباحث خاصة في مرحلة ما بعد ١٩٦٧ حيث بدأت أوروبا يهي أن ثمة شعاع فلسطينيا عاني من الصهيونية التي ساعدتها أوروبا ، وأن له حقوقا ووجود وقصبة عادلة وأحلب تعدد - ميبا على الأقل - عن الصهيونية

وبعد ارتداع سحر العطف أحد انعام العربي يرداد أهمية باله لأوروبا . ليس فقط باعتباره مصدرا لعبت الحياة في أوروبا . أي بقاءه ، ولكن أيضا باعتباره السوق الأقرب إلى أوروبا . وهو سوق تتمتع بعض بلدانها بالسعي المفرط والقدرة الفائلة على الاستهلاك دون لانتاج . ومع تزايد هذا الاهتمام تزايدت حركة الشر بين أوروبا

الدين والعلمانية

إذا انتقلنا إلى الجلستين الخامسة والسادسة سنجد أنها قد خصصتا لبحث قضية الدين والعلمانية وعلاقتها بعملية التغييرات الحضارية التي عاشتها وتعيشها الحضارتان .. وهو موضوع على درجة كبيرة من الأهمية، ولذلك فقد استطاع أن يزود الندوة بأخصب أيامها وأكثرها حيوية وعمقا وثراء، كما كان مقدمة حيوية للجلستين التاسعة والعاشر في آخر أيام الندوة، اللتين خصصتا لقضية الهوية القومية لكل من الحضارتين في معترك التغيير الثقافي الراهن.

وقد عرض في الجلسة الخامسة بحث أنطوان فيرجوت (من الجامعة الكاثوليكية بلوفان بيلجيكا) وهو البحث الذي كان تعليق الدكتور محمد أركون (مستاذ الفكر الإسلامي بجامعة السوربون) عليه أهم من البحث الأصلي بكثير. ويعتمد بحث فيرجوت على للمعطيات التاريخية في تناوله للطبيعة الخاصة للمسيحية وتأثيرها على عملية العلمنة. باعتبارها عملية تعتمد على المطلق الفلسفي والتاريخي، بالصورة التي تجعل العلمانية ذاتها مبدأ فلسفيا تاريخيا، استطاع أن ينمو وأن يسيطر على مقدرات الحضارة الغربية، مما دفع الدين برؤاه وقواه ومؤسساته إلى التراجع إلى مكان بالغ الثانوية في المجتمع الغربي المعاصر. كما يعتمد البحث أيضا على المنهج النقدي الذي يلجأ إلى التحليل الفلسفي الذي يكشف عن حتمية العلمانية الغربية وينق عرصتها. والذي يطرح بدوره تساؤلا ملحا عما إذا كان من المنطقي أن نمر المجتمعات الأخرى بنفس هذا التغيير الجذري من الدينية إلى العلمانية.

وقد رفض الدكتور محمد أركون في تعليقه العام على هذه الندوة مسألة ثنائية المطلق الموروث في التعامل مع الدين والدنيا باعتبارهما بعدين متوازيين ومرفقين ذهنيين متعاكسين، وطرح بدلا من ذلك فكرة الموردين المتقاطعين والمتداخلين اللذين تحكم حركتهما الفاعلة مجتمعات «الكتاب»، أي المجتمعات التي تأثرت في تكوينها وحياتها بظاهرة «الكتاب المنزل»، مثل (كتب العهد القديم والجديد والقرآن)، التي تفيد أهلها بالوضع التأويل الذي يحتاجون معه إلى قاعة نصوص مكتوبة، لاستنباط ما يحتاجون إليه من الأحكام في نشاطهم الفكري والتشريعي والقوي والسياسي. وهما محور النظر العمودي إلى العالم والأشياء والوضع البشري الذي يفرضه الموقف الديني المحكوم بالنص «المنزل»، من أعلى إلى أسفل، من الخالق إلى عباده. ومحور النظر الأفقي الواقعي التجريبي الذي يفرضه الموقف الديني.

ولا تتم فاعلية أي من الموردين في غياب فاعلية المور الآخر أو في عزلة تامة عنه. فلا بد أن يتفاعل كل محور مع الآخر، لأن نجاحه لا يعني إلغاءه. وإنما يعني قصورا منهجيا في الفهم والتصور والتحليل. فرجل الدين الذي يريد أن يطبق شرائع الكتاب الذي يجارس به وعظه سلطته الدينية في هذا الواقع، لا يملك الانفصال كلية عن الواقع. وغالبا ما تتفاوت درجة احترامه له وتقيد به، بينما يتوق العلماني الديني إلى مثل أعلى واستلهم روحي. بضيق على برودة واقعته التجريبية شيئا من الشفافية والتخليق.

وتتبع جدلية هذين الموردين من جدلية أعمق بين ما يسميه أركون بـ «العقل الكتابي» و«العقل الشفاهي». فقد أدى الوضع التأويلي الناجم عن الكتاب «المنزل» إلى تفضيل الثقافة المكتوبة على الثقافة الشفهية وتغليب العقل الكتابي على العقل الشفاهي، ولهذا كله مجموعة من الأسباب الأنثروبولوجية المعقدة التي تسفر عن نفسها في اللغة وفي غيرها من النظم الإشارية في المجتمع. ولهذا فإن الدينيون - في رأي أركون - عنصر فاعل في جميع الحضارات، قد تغلب على العقل الكتابي مرة أو يتغلب عليها العنصر الديني أخرى. غير أن هذا لا يتعلق بتعاليم الدين بقدر ما يتعلق بالقوى الفاعلة في تطوير كل مجتمع.

وقد كان الأجدى لمنظمي الندوة أن يمدوا مناقشة هاتين الدراستين إلى الجلسة السادسة. لأن الرؤى والمنطلقات النظرية والمنهجية التي قدمها أركون قد أثارت اهتمام الجميع وفجرت الكثير من القضايا والنقاط الحيوية التي كان لا بد أن تفتح الحوار، إذا واصل المتحاورون مناقشتها. غير أنهم لم يفعلوا ذلك، وخصصوها لدراسة عبد الكريم اليافي (من مجمع اللغة العربية بدمشق) عن الدين والإحياء الروحي في الوطن العربي ودلالته في الحوار الثقافي مع أوروبا الغربية، وهي دراسة اقتضت على تصوير الوضع في سوريا، والعرض التاريخي العام لمختلف حركات الإحياء الديني المعروفة في الوطن العربي في القرنين الماضيين. وهو عرض سردي يفتقر إلى الرؤية النقدية والمنهج الحاد والبصيرة التحليلية النافذة. ويحاول جاهدا أن يكون علميا بالمعنى الفقهي، وأن يفرق بين الدين كجوهر وبين ممارسات الأفراد له، دون أن يضيف إلى منطلقات فيرجوت المبدئية الكثير.

التغيير الثقافي وصنع القرارات

إذا ما انتقلنا بعد ذلك إلى الجلستين الأخيرتين اللتين خصصتا لدراسة فان نيوبريجز (معهد الدراسات الاجتماعية بلاهاي) عن التغيير الثقافي بوصفه مرجعا في صنع القرارات الاجتماعية والسياسية، ومعنى المناقشات الأوروبية الغربية عن مستقبل دولة الرفاهية، ودراسة د. أحمد كمال أبو الجهد (جامعة الكويت) عن توظيف الثقافة الإسلامية في تحقيق تغييرات اجتماعية وسياسية في المجتمعات العربية والإسلامية، وجدنا أنها شديدة الصلة بالجلستين اللتين خصصتا للدين والعلمانية، بل بوشكان أن يكونا التكتلة التطبيقية للمنطلقات والرؤى النظرية التي طرحت عند مناقشة جدلية الدين والعلمانية. ومن هنا سأتناول هاتين الجلستين الأخيرتين قبل الحديث عن الجلستين (السابعة والثامنة) اللتين خصصتا للأدب. ليس فقط لأن التسلسل الموضوعي في العرض يتطلب ذلك ولكن لأن جلستي الأدب كانتا من أقرر جلسات الحوار وأشدها تحييا للآمال.

وقد حاول فان نيوبريجز أن يناقش ما آلت إليه العلمانية الغربية في العصر الحاضر، وماتج عن إنجازها الرئيسي - دولة الرفاهية الاجتماعية الأوروبية - من معضلات محيرة، وتغيرات جذرية في التركيب الحضاري والإنساني للمجتمعات الغربية، مما فرض على

ويبدو ان مشروع الدكتور أبو الجهد قد استطاع أن يستفيد من جدلية المحورين العمودي والأفقى في النظر إلى العالم ، وفق ما طرحه الدكتور أركون من قبل ، وإن كان يحاول أن يتجنب الإشارة إلى قاعلية المحور الأفقى ، أو إلى شمولية تأثيره الفاعل في النظم الإشارية المختلفة في المجتمع ، لكن هذه قضية أخرى كما يقولون ، لم يتح لها أن تثار بدرجة مشيعة لأن د. أركون كان قد غادر الندوة قبل يومها الأخير ... ولو كان حاضرا في هذه الجلسة لثوقنا مواجهة مثيرة بين رؤيتين ومنهجين مثيرين للكثير من التأمل والتفكير .

الأدب والمسرح

تبقى وقائع الجلسين السابعة والثامنة ، وقد خصصنا للأدب والمسرح ، فتحدث في أولهما الكاتب الفرنسي فرانسوا ريبي باستيد (سفير فرنسا في كوبنهاجن) عن الأدب والمسرح في أوروبا الغربية ، وحاول أن يتبع - في عجالة قصيرة - على الوضع الحاضر لها ، وإجمال أوروبا للأدب وانصرافها إلى التسلية ، وهي التي أنجبت الأساطير الأغريقية ، وأخرجت عددا كبيرا من صانعي الضمير الإنساني الحديث في أقطار العالم . كما يأسف لتراجع الكتاب - والثقافة الحداثة معه - أمام زحف التليفزيون وغيره من وسائل الإعلام الحالية التي أثرت على نوعية الإنتاج الثقافي لأهل شكله فحسب ، والتي جعلت بالإمكان تكثيف النجاح والشهرة وتكثيف الغياب عن الساحة العامة في الوقت نفسه ، ومنه غياب عناصر هامة من الأعمال الإبداعية الممتازة عن اهتمام القارئ المشاهد أو إدراكه .

صحيح أن أوروبا تحترم الفن حتى لو أظفها هذا الاحترام للشهرة ، وتلجأ إليه في بعض الأحيان باعتباره ملاذا ومهربا من ضغوط العالم القاهرة . غير أن تكثيف الشهرة على الجانب الآخر يعنى تكثيف القوة في أيدى وسائل الإعلام الأقل عمقا وخبرة وإدراكا وبصيرة ، ويعنى - بالتالى - إعطاء القيادة والتأثير الأقل العناصر جدارة في الواقع الثقافي ، ويعنى ثالثا تقليص رقعة الحرية والإجهاز على بعض القيم الأساسية في الحضارة الأوروبية .. لكن الذى يهون من خطورة كل هذا أن اللغة الأوروبية - رومانية الأصل أو جرمانية - تحمل في شباها عقلية الجدل والاكتشاف ، وأن العقلية الأوروبية تنهض على العقلانية والحكمة ومن هنا نستطيع أن تغلب على كل العقبات .

ولا أريد أن أناقش - هنا - سخط هذه التعهات ، لأننى أحب أن أقول كلمة سريعة في نهاية هذا العرض للندوة عن بحث عز الدين المدنى (تونس) عن الأدب والمسرح والسينما في الوطن العربى . وهو بحث على درجة كبيرة من الضحالة والتشكك ، حاول بسداجة شديدة أن يتنى - ربما تضيذا لسياسة جامعة الدول العربية - بحثه كل إسهام مصرى في هذا المجال ، وهو لا يدرك أنه بذلك يفقر موضوعه من ناحية ، ويقع في أنشطة من يحاربهم ممن يحاولون عزل مصر وفصلها عن أمنها العربية . وقد أحسست بالحجل الشديد وأنا

الباحث بمجموعة من المشاكل العامة في مرحلة التضخم والأزمة الاقتصادية التي يعيشها الغرب المعاصر والتي أجهزت على فترة الحداثة وأدخلت أوروبا في مرحلة جديدة ، تحسرها متغيراتها المستمرة والمزلة على إعادة النظر في أسس العلمانية ودولة الرفاهية ومفهوم العمل وجوهر البروميتوسية المتطلعة دوما إلى الجديد وقهر الصعوبات ، وغير ذلك من المشاكل الناجمة عن تحول دولة الرفاهية إلى مؤسسة ذاتية التوجه ، مشغولة بالمحافظة على ذاتها أكثر مما هي مشغولة بتحقيق الأهداف التي أنشئت من أجلها .

ويطرح نيونويجز قضية هامة في هذا المجال ، هي دور المفهوم النظرى في تصور الواقع الاجتماعى في السيطرة الفاعلة في هذا الواقع من جهة ، وفي اتخاذ خيارات الماضى كمقياس من جهة أخرى ، مما يجعل هذه الخبرة تشكل حاجزا أمام رؤية المستقبل أو اكتشاف الحاضر . فأساة المثقف تكمن في أنه أكثر نجاحا في رؤية الماضى منه في رؤية المستقبل ، وأنه يتصور أن الحاضر دائما ناجم عن الماضى أو تكرار له ، بالصورة التي تجعل مهمته في التعامل مع متغيراته الآتية التي يعيشها ويعاينها صعبة قاصرة في معظم الأحيان .

وإذا كان فان نيونويجز قد حاول استخدام المنهج المعرفى واعتمد كثيرا على علم اجتماع المعرفة في استقراء الجزئيات ومحاولة الخروج بمفاهيمات نظرية مجردة من هذا الاستقراء ، فإن د. أحمد كمال أبو الجهد لجأ إلى أسلوب المقابلة بين المقارقات الثنائية في الكشف عن احتمالية موضوعه ، وعن وثاقه علاقته بالواقع . فبعد مجموعة من المقدمات الضرورية عن العلاقة بين الحضارة العربية الإسلامية والحضارة الغربية ، وعن العلاقة بين الإسلام والمسلمين . وعن النظرة الوظيفية للإسلام ، التي أشار فيها إلى عدد من الأفكار الهامة في هذا المجال باعتبارها الخلفية الفاعلة في موضوعه ينطلق أبو الجهد لتناول مسألة توظيف القيم والمبادئ الإسلامية لإحداث تغييرات في الأوضاع الاجتماعية والسياسية ، ثم يقدم مشروعا مفصلا للعالم التغير الثقافى المقترح ، والقائم على توظيف هذه القيم الإسلامية من أجل خلق مشروع تنموى وحضارى شامل ومنتزح بحق عن المشروع الأوروبى المعاصر ، يسقط فيه المنهج الغيبى دون أن يسقط المنهج الدينى ، وينشئ فيه منهج فكري وحركى يعمر الكون ويتعامل مع السن ، يثبت النظرة الإنسانية ويسقط التمييز بين الناس على أسس غير إنسانية ، ويثبت قيمة الحرية ويعطى دورها في تغيير اتجاه العديد من القرارات السياسية والاجتماعية ، ويوظف نظرة الإسلام للعمل في تحريك مشروعات التنمية .

ويهدف هذا المشروع القائم على أصول التصور الإسلامى وماهو ثابت فيها من قيم ومبادئ ، إلى تحريك الواقع العربى الإسلامى تحريكا ينهى مرحلة بيانه الحضارى ، ويوجه القرارات الصانعة لمقدراته وجهة إنسانية تلغى مسيرة الإنسان إلى الأمام ، وهو يعمر الأرض ويتبادل مع الآخرين العطاء بقدر ما يتبادل معهم العفو ، ويحرص على صحة أخيه الإنسان حتى يدفع عن نفسه شرور الوحدة والخوف .

طاقته ، حتى يبقى على بعض الاحترام له ككاتب يجتهد في مجال المسرح التوتسى ؟ الا يبدو هنا أن غياب مصر عن الندوة ، ثم تغييبها القسرى عن ساحتها قد أضربا بالندوة ذاتها ، وأضربا بجهد الحوار ذاته . فكيف تحاور أوروبا من لا يعرفون أديهم أو يشكرون للجزء الأكبر من تراثهم الثقافى الحى ؟

أستمع إلى المحقب على دراسته الأستاذ ج . بروجمان (جامعة لندن - هولندا) وهو يحاول أن يرأب صدوع كلمته المهلهلة ، وأن يلقنه الدروس من أدبه وثقافته ، وكأنه يخاطب تلميذا في صفه الدراسى .. أما كان الأجدر بعز الدين الملقى - الكاتب المسرحى المتميز - أن يعلن لمنظمتى الندوة بصراحة أن الموضوع أكبر من



مركز بحوث ودراسات

وزارة الثقافة

قطاع المسرح يقدم المهرجان الكبير لموسم صيف ١٩٨٣ ويبدأ من الأسبوع الأول لشهر رمضان المعظم القاهرة

مسرح وظيفت ريفت - العام

المسرح المقدم من ٦/١٦ - ٦/٣٠

أنفة شرف

تأليف: ليلى عبد الباقى
إخراج: عبد القادر عودة
إنتاج: مسرح لشمع الفنانين المتحدين
من ٧/١

مسرح ركني حبيبت - فاعل مسرحي

مسرح الطليعة يقدم من ٦/١٦ - ٧/٣٠

جوليا
الأبيض
الكابوس
تأليف: جمال عبد الصمد
إخراج: سمير الصلح
من ٧/١

مسرح القويح علف مسرحي

المسرح القويح يقدم

بيت الأصول

تأليف: عاطف الغريب
إخراج: عبد الصمد النور

مسرح المدينه يقدم من ٦/١٦ - ٧/١٥

مسرح المدينه يقدم من ٦/١٦ - ٧/١٥

مسرح المدينه يقدم من ٦/١٦ - ٧/١٥

مسرح المدينه يقدم من ٦/١٦ - ٧/١٥

مسرح المدينه يقدم من ٦/١٦ - ٧/١٥

مسرح المدينه يقدم من ٦/١٦ - ٧/١٥

مسرح المدينه يقدم من ٦/١٦ - ٧/١٥

مسرح المدينه يقدم من ٦/١٦ - ٧/١٥

مسرح المدينه يقدم من ٦/١٦ - ٧/١٥

مسرح المدينه يقدم من ٦/١٦ - ٧/١٥

مسرح المدينه يقدم من ٦/١٦ - ٧/١٥

مسرح المدينه يقدم من ٦/١٦ - ٧/١٥

مسرح المدينه يقدم من ٦/١٦ - ٧/١٥

مسرح المدينه يقدم من ٦/١٦ - ٧/١٥

مسرح المدينه يقدم من ٦/١٦ - ٧/١٥

مسرح المدينه يقدم من ٦/١٦ - ٧/١٥

مسرح المدينه يقدم من ٦/١٦ - ٧/١٥

مسرح المدينه يقدم من ٦/١٦ - ٧/١٥

مسرح المدينه يقدم من ٦/١٦ - ٧/١٥

الإسكندرية

مسرح السلام - عام قلوب الانباط سحر حيدر

مسرح القاهرة للموسم يقدم من ٦/١٦ - ٧/٤

مسرح القاهرة للموسم يقدم من ٦/١٦ - ٧/٤

مسرح القاهرة للموسم يقدم من ٦/١٦ - ٧/٤

مسرح القاهرة للموسم يقدم من ٦/١٦ - ٧/٤

مسرح القاهرة للموسم يقدم من ٦/١٦ - ٧/٤

مسرح القاهرة للموسم يقدم من ٦/١٦ - ٧/٤

مسرح القاهرة للموسم يقدم من ٦/١٦ - ٧/٤

مسرح القاهرة للموسم يقدم من ٦/١٦ - ٧/٤

مسرح القاهرة للموسم يقدم من ٦/١٦ - ٧/٤

مسرح القاهرة للموسم يقدم من ٦/١٦ - ٧/٤

مسرح القاهرة للموسم يقدم من ٦/١٦ - ٧/٤

مسرح القاهرة للموسم يقدم من ٦/١٦ - ٧/٤

مسرح القاهرة للموسم يقدم من ٦/١٦ - ٧/٤

مسرح القاهرة للموسم يقدم من ٦/١٦ - ٧/٤

مسرح القاهرة للموسم يقدم من ٦/١٦ - ٧/٤

مسرح القاهرة للموسم يقدم من ٦/١٦ - ٧/٤

مسرح القاهرة للموسم يقدم من ٦/١٦ - ٧/٤

مسرح بزم التونسي بالنابلي

المسرح القويح للموسم يقدم من ٦/١٦ - ٧/١٥

مسرح القويح للموسم يقدم من ٦/١٦ - ٧/١٥

مسرح القويح للموسم يقدم من ٦/١٦ - ٧/١٥

مسرح القويح للموسم يقدم من ٦/١٦ - ٧/١٥

مسرح القويح للموسم يقدم من ٦/١٦ - ٧/١٥

مسرح القويح للموسم يقدم من ٦/١٦ - ٧/١٥

مسرح القويح للموسم يقدم من ٦/١٦ - ٧/١٥

مسرح القويح للموسم يقدم من ٦/١٦ - ٧/١٥

مسرح القويح للموسم يقدم من ٦/١٦ - ٧/١٥

مسرح القويح للموسم يقدم من ٦/١٦ - ٧/١٥

مسرح القويح للموسم يقدم من ٦/١٦ - ٧/١٥

مسرح القويح للموسم يقدم من ٦/١٦ - ٧/١٥

مسرح القويح للموسم يقدم من ٦/١٦ - ٧/١٥

مسرح القويح للموسم يقدم من ٦/١٦ - ٧/١٥

مسرح القويح للموسم يقدم من ٦/١٦ - ٧/١٥

مسرح القويح للموسم يقدم من ٦/١٦ - ٧/١٥

مسرح القويح للموسم يقدم من ٦/١٦ - ٧/١٥

مسرح القويح للموسم يقدم من ٦/١٦ - ٧/١٥

مسرح القويح للموسم يقدم من ٦/١٦ - ٧/١٥

مسرح القويح للموسم يقدم من ٦/١٦ - ٧/١٥

مسرح القويح للموسم يقدم من ٦/١٦ - ٧/١٥

مسرح القويح للموسم يقدم من ٦/١٦ - ٧/١٥